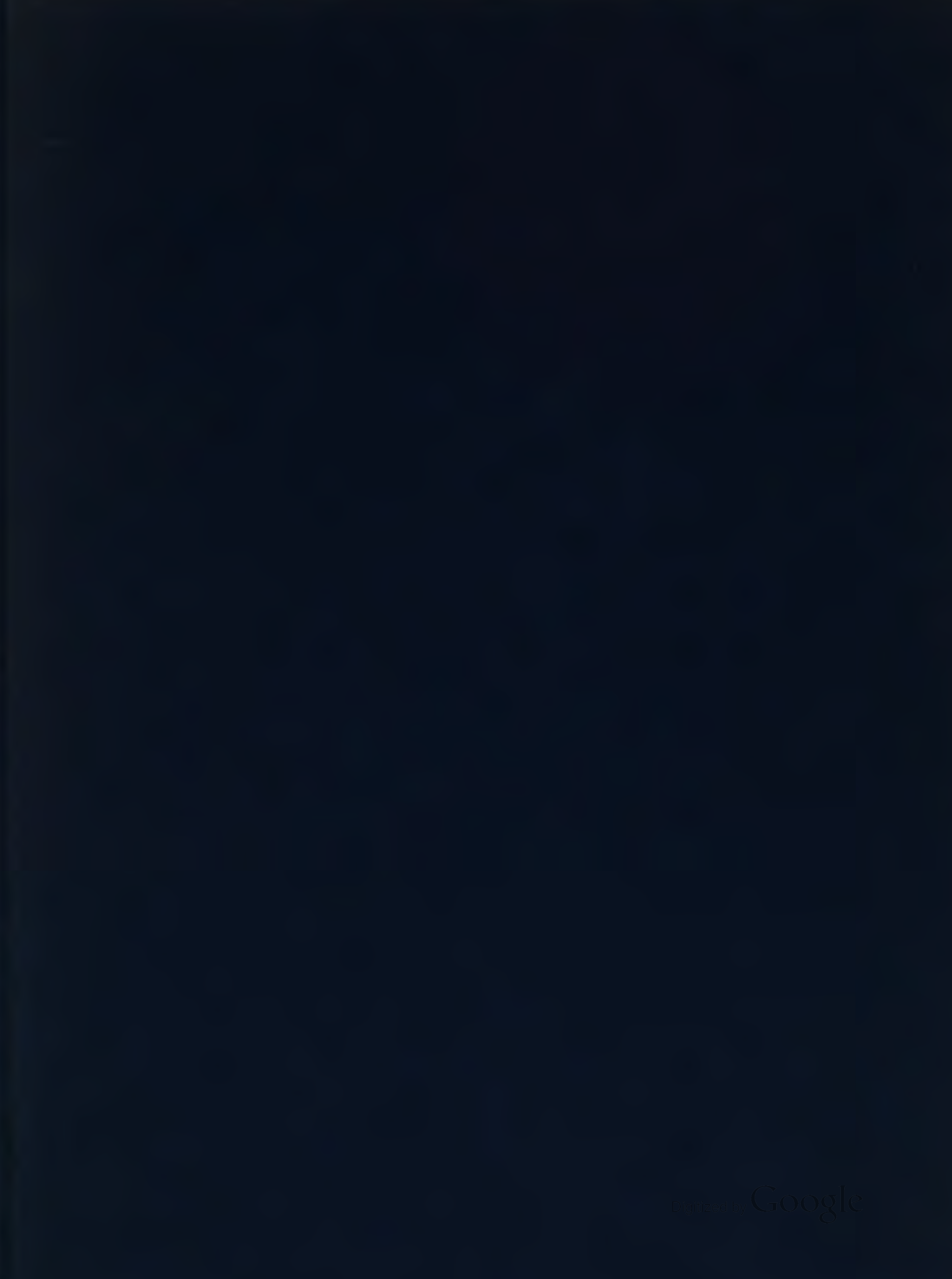
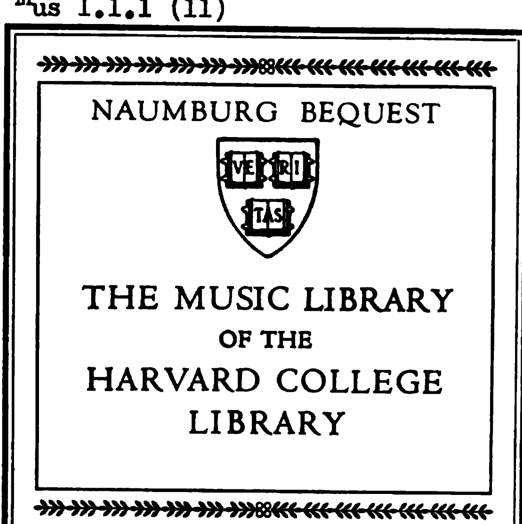



NAUMBURG BEQUEST
VE RI TAS
THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY



Allgemeine
Musikalische Zeitung

unter Mitwirkung von

Selmar Bagge in Basel, Ed. Bix in Triest, H. Deiters in Conitz, B. Gugler in Stuttgart, Ed. Hille in Göttingen, F. v. Holstein in Leipzig, F. W. Jähns in Berlin, E. Kamphausen in Barmen, E. Krause in Hamburg, E. Krueger in Göttingen, S. de Lange in Cöln, G. Nottebohm in Wien, W. Oppel in Frankfurt a. M., Anton Rée in Kopenhagen, R. E. Reusch in Köln, A. G. Ritter in Magdeburg, Prof. von Schafhäutl in München, Ph. Spitta in Berlin, L. v. Stetter und Fr. Stetter in München, A. Thuerlings in Kempten, A. Tottmann in Leipzig, G. von Tucher in München, A. Tuma in Wien, P. Waldersee in Potsdam, G. Wustmann in Leipzig, u. A.

Herausgegeben

von

Friedrich Chrysander.

XI. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

1876.

Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf.

MCMLXIX

Inhaltsverzeichniss

zum XI. Jahrgang der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1876.

Grössere Aufsätze.

Chrysander, Friedrich, Die Oratorien von Carissimi. 67. 81. 113 (Felicitas beatorum). 130 (Damnatorum lamentatio). 145 (Martyres). (Wird im nächsten Jahrgange fortgesetzt.)
—— Mendelsohn's Antigone. 164. 180.
—— Bemerkungen zu dem in No. 13—17 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze. 193. 209. 225. 241. 257. 276. 292. 343. 391. 407. 451. 472. 487.
—— Dingelstedt's Faust-Bearbeitung. 347.
—— Zur Partitur des Don Giovanni. 529.
—— Bach's Kirchen-Cantaten, im Clavier-Auszug und mit Orgel-Begleitung herausgegeben von dem Leipziger Bach-Verein. 689.
—— Ueber die Unterstützung der Gesangvereine durch Staat und Commüne. 705.
—— Ueber Beifallsbezeugungen im Theater und im Concert. 721. 737.
—— Zur Erinnerung an Dr. Hermann Härtel 774.
—— J. Melchior Rieter-Biedermann 822.
—— Ueber Kunstbildung auf Universitäten. (Schluss des Aufsatzes aus dem vor. Jahrgange.) 801. 817.
Gugler, Bernhard, Bemerkungen aus Anlass des Oppel'schen Aufsatzes »Seltsame Stellen« etc. 1. 20.
—— Komödiantische Barbarei. (Aus der Augsb. Allg. Ztg.) 380. 394.
—— Urform einer Nummer in Gluck's Orpheus. 516.
—— Ueber einige in den neuesten Ausgaben der Don Giovanni-Partitur verschieden interpretirte Stellen. 769. 785.
Hille, Eduard, Mendelssohn's Lieder für gemischten Chor. 177.
—— Hoffmann von Fallersleben als Lieder-Componist. 545.
—— Hoffmanniana. 561.
—— Was hat auf Gesangeswegen die Schule sich von unseren Liederdichtern angeeignet? 793.
Hoffmann von Fallersleben, Ein von ihm verfasstes Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern. (Mitgetheilt von E. Hille.) 649. 666. 680. 692. 711. 729. 741. 757. 779. 791. 804. 826. Mit Einleitung von Hille und Schlussbemerkung von Chr.
Jähns, F. W., »Der Freybrief«. Eine Oper v. Jos. Haydn, Fritz v. Weber, Mozart und C. M. v. Weber. 753.
Krüger, Eduard, Kritische Aphorismen zur Musiklehre. (Schluss aus dem vor. Jahrg.) 5. 52. 69. 85. 103.
Lange, S. de, Aus Paris. 344.
Nottebohm, G., Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten. 321. 337 (ungenaue Bezeichnungen). 353 (Schreibfehler. Verschiedene Lesarten). 369. 385. 401 (Lesefehler. Vermeintliche Verbesserungen). 465. 481 (Druckfehler). 497. 513 (zweifelhafte Stellen).
Nehrlich, M. L., Gesangunterricht. 73. 90.
R........, Arrangements und Transcriptionen. 33. 49.
Schafhäutl, Prof. von, Ueber das Gut-Komm, eine chinesische viersaitige Laute, und über chinesische Musik im Allgemeinen. (Mit 2 Abbildungen.) 593. 609. 625. 641. 657. 673.
Spitta, Philipp, Bildende Kunst und Musik in ihrem gegenseitigen geschichtlichen Verhältniss. 305.
Stetter, F., Messa da requiem von G. Verdi. 83. 100. 118. 134.
—— Musikbriefe aus München. IX: 151. 170. 184. — X: 265. 281. 297. 316. — XI: 410. 427.
—— Ehrbar's Clavier-Prolongement. 449.
—— Die königl. Musikschule in München. 725.
Stetter, L. v., Don Juan im neuen Opernhause in Paris. (Nach de la Genevais.) 147. 166.
—— Die Musik und ihre Schicksale. Eine Studie nach dem Französischen des Henri Blaze de Bury 194. 210. 227. 244. 259.
—— Pariser Musik- und Opernberichte. (Nach de la Genevais.) 313. 424. 443. 459. 475. 492. 539.
—— Die Stimme bei dem Menschen und bei den Thieren. Nach dem Französischen des Emil Blanchard. 577. 599. 615. 630. 646. 662.
Tuma, A., Zur Verbesserung des Musikunterrichts. I: 97. — II: 115. 132. — III: 161. — IV: 273. — V: 433. — VI: 550. 564. 582. 707. 723. 802. 819.
Waldersee, P. G., Ueber Bearbeitung und Aufführung Bach'scher Werke. 328.
—— Ueber Bearbeitung Bach'scher Gesangwerke. 501.
—— Ueber Bearbeitung von skizzirten Vor- und Zwischenspielen Bach'scher Arien. 635.
Wolzogen, Alfred von, Anmerkungen zu dem Art. »Don Juan im neuen Opernhause zu Paris« (s. Nr. 10 u. 11 dieser Ztg.). 289.

A.

Akademie, königl., der Künste in Berlin. Ueber ihre Reorganisation s. die Rede von Ph. Spitta »Bildende Kunst und Musik in ihrem gegenseitigen geschichtl. Verhältnisse« 305.
Altgeige, neue, s. u. Viola alta und H. Ritter.
Altona. Concerte 45. 270. s. Hamburg.
Alvsleben, Frau Otto-A., Sopranistin am Hamburger Stadttheater 27, singt in Verdi's Requiem 93.
Antigone n. Sophokles, Mendelssohn's Musik zu derselben 164. 180.
Arrangements und Transcriptionen, Werth und künstler. Bedeutung derselben untersucht von R. 33. 49.
Asten, Julie von, und Frau Schultzen-Asten, ihr Concert in Berlin 11—12.
Astorga, Em. d', Stabat mater aufgeführt in Halle 331.

B.

Bach, Joh. Seb., Werke von ihm in Band I der bei Breitkopf und Härtel ersch. Sammlung »Unsere Meister«, beurth. 453.
—— D moll-Concert für Streicher und Cembalo, für Clavier allein bearbeitet von F. Kullak, beurth. 491; desgleichen von C. Reinecke in Bd. I der Sammlung »Clavierconcerte alter und neuer Zeit« 762.
Bach, Joh. Seb., Ueber Bearbeitung und Aufführung Bach'scher Werke von Waldersee 328.
—— Ueber Bearbeitung Bach'scher Gesangwerke von Waldersee 501.
—— Ueber Bearbeitung von skizzirten Vor- und Zwischenspielen Bach'scher Arien von Waldersee 635.
—— Aufführung der Matthäus-Passion in Leipzig 284.
—— Drei Kirchen-Cantaten im Clavieraus-

zuge und mit Orgelbegleitung herausgegeben durch den Bach-Verein in Leipzig, bearbeitet von Volkland, v. Herzogenberg und Wüllner 689.
Bach-Verein, Leipziger, Aufführungen desselben unter H. v. Herzogenberg's Leitung 283. 331. 830.
Ballet. Musikalische Ballette in Paris 539.
Barmen, Berichte. Concerte unter A. Krause's Leitung. Fremde mitwirkende Künstler: Wieniawsky, Marie Fillunger, Annette Essipoff, G. Henschel 121. Marie Lehmen, P. Bulss 188. A. v. Asten 206. Kammermusik 206. Frau Clara Schumann 813. Aufführung des Judas Makkabäus 814. Sopranistin Joh. Levier aus Rotterdam 829.
Bartholomäus, E., Op. 40. Lied mit Pianoforte, beurth. 685.
Basel. † Organist Jucker 158. — Schumann's Paradies und Peri durch Kapellm. Volkland aufgeführt mit Frau Walter Strauss als Sopran 413.
Bayreuth. In Wagner's Theater zu B. will Dingelstedt seine Faust-Trilogie aufführen 349. Die Aufführungen der Nibelungen in B. werden von Einigen Bayreuthiaden genannt 195; von Anderen wird B. mit Mekka verglichen 451. Ueber die Bedeutung der Bayreuther Aufführungen 487. Nüchterne Briefe aus B. von Lindau 653.
Bearbeitung älterer Tonwerke. C. Reinecke's Verfahren bei der Bearbeitung einer Balletmusik von Gluck 569 ff. Grundsätze für solche Bearbeitungen 620; in Betreff Mozart's bei Gelegenheit einer von Reinecke vorgenommenen Bearbeitung 764. — Ueber Bearbeitung Bach'scher Gesangwerke und Ritornelle s. Waldersee (501. 635).
Beethoven, L. van, Fr. Wieck's Bericht über eine Unterredung mit ihm 746. K. Czerny's Brief an Wieck 1824 über B.'s Concert 747.
—— Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten. Eine ausführliche kritische Abhandlung von G. Nottebohm 321. 337 (ungenaue Bezeichnungen). 353 (Schreibfehler. Verschiedene Lesarten). 369. 385. 401 (Lesefehler. Vermeintliche Verbesserungen). 465. 481 (Druckfehler). 497. 513 (zweifelhafte Stellen).
Beifall, muss nach der Ansicht von G. E. im Theater und im Concert verschieden sein 332. Widerlegung dieser Ansichten 333, und besonders in dem Art. »Ueber Beifallsbezeugungen im Theater und im Concert« 721 ff.
Bendix, Victor E., 3 Bassgesänge mit Pianoforte, beurtheilt 233.
Bennett, W. Sterndale, als Dirigent 811—12.
Berggreen, A. P., veröffentlicht eine Biographie von Fr. Weyse 510. Weitere Bemerkungen über den Verfasser und die Stellung der dänischen Musiker zu Deutschland 699.
Berlin. Berichte. Concert von Frau Schultzen-Asten und Frl. J. v. Asten 11. Aufführung der »Jahreszeiten« durch die k. Hochschule 332. (Anmerk. der Red. über die Ansichten des Ref. G. E., wie der Beifall im Concert und in der Oper kundgegeben werden müsse. Vgl. den Aufsatz »Ueber Beifallsbezeugungen im Theater und im Concert« 721. Warum Berlin in dieser Hinsicht nicht massgebend sein kann 721 ff.)
Berthold (und Fürstenau), die Fabrikation musikal. Instrumente im sächs. Voigtlande, beurth. 373.
Bibl, R., Sammlung von Tonstücken berühmter neuerer Componisten, arr. für Harmonium, beurth. 458.
Biehl, N. L., die Geigenmacher der italienischen Schule, beurth. 796.
Bielefeld. Zweites westfälisches Musikfest daselbst 446.
Blanchard, Em., s. u. Stimme u. L. v. Stetter.
Blaze de Bury, Henri, Die Musik und ihre Schicksale; eine Studie (hauptsächlich gegen R. Wagner gerichtet) übersetzt von L. v. Stetter 194. 210. 227. 244. 259. (Hierzu vergl. die »Bemerkungen« von Chr. 193 u. ff.)
Borée, Fräulein, Altistin am Hamburger Stadttheater 27. 93; verlässt Hamburg 222.
Borgia, Lucrezia, und ihre Familie 526.
Bradsky, Th., Op. 47 (Lied), beurth. 236.
Brahms, Johannes, Quartett in C-moll für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, in Hamburg aufgeführt 60. Rhapsodie in München 298. Requiem in Göttingen, Bericht darüber in Form eines Gespräches 252 ff. Lieder von ihm in der Sammlung: 66 Lieder neuerer Meister 455. Neue Symphonie zuerst aufgeführt in Carlsruhe 781.
Breitkopf und Härtel, Musikalienhandlung in Leipzig, Mittheilungen über ihren Verlag 716. Vergl. den Art. »Zur Erinnerung an Dr. Herm. Härtel« 774.
Breslaur, Em., Op. 26 Lieder mit Pianoforte, beurth. 248.
Bretfeld, E. v., Sängerin am Hamburger Stadttheater 28.
Bruch, Max, Lieder von ihm in der Sammlung: 66 Lieder neuerer Meister 455. Odysseus aufgeführt in Leipzig 765.
Brüll, Ignaz, Oper »Das goldene Kreuz« 48.
Bülow, H. v., Aeusserungen über die engl. Sprache 48.
Bulss, Paul, Tenorist, concertirt in Hamburg 94; Barmen 188; Cöln 204; Leipzig 700.

C.

Carissimi, Giacomo. Sein Oratorium Jones von Hiller erläutert 57, und von ihm in Cöln aufgeführt 123.
—— Oratorien, enthalten in einer gleichzeitigen französischen Handschrift 67. 81. Felicitas beatorum 113. Damnatorum lamentatio 130. Martyres 145. (Die Beschreibung der übrigen Oratorien von C. wird im nächsten Jahrg. folgen.)
Carlsruhe. Berichte. 398 (Samson aufgef. von H. Giehne). 787 (erste Aufführung einer Symphonie von Brahms).
Cebrian, A., Op. 12. Lieder für Männerchor, beurth. 715.
Chinesische Musik 593. 609. 625. 641. 657. 673.
Chrysander, s. Grössere Aufsätze und die einzelnen Nummern.
Claus, H., Vorspiel zu Lohengrin und Elsa's Brautzug für Harmonium und Pianoforte, beurth. 458.
Clavier. Ueber den Pedalgebrauch aus H. Schmitt's Schrift »Das Pedal des Clavieres« 36—41.
Clavier-Prolongement von Ehrber, Bericht darüber von Fr. Stetter 449.
Clavier-Concerte alter und neuer Zeit, Sammlung von C. Reinecke, beurth. 762.
Cöln. Berichte. 123 (Oratorium Jonas von Carissimi. Weihnachtsoratorium u. Pergolese's Stabat mater im Bachverein). 202 (Verdi's Requiem. Hiller's Gefesselter Prometheus nebst der vom Componisten geschriebenen Erläuterung des Werkes). 363 (verschiedene Concerte).
Concerte der Philharmonic Society in London 809.
—— für Clavier, s. Clavier-Concerte.
Corelli, Arc., Trio-Sonate mit ausgesetzter Clavierbegleitung von E. Krause, beurtheilt 539.
Cristofori, Bartol., Erfinder des Pianoforte, sein Jubiläum in Florenz gefeiert 394.
Cusins, G. W., Kapellmeister der Königin u. Dirigent der Philharmonischen Concerte in London, Vertheidigung desselben u. Schilderung seiner Fähigkeiten in dem Artikel »Concerte der Philharmonic-Society in London« 809.
Czerny, Carl, Brief an Fr. Wieck über Beethoven und sich selbst 747.

D.

Damnatorum lamentatio, Oratorium v. Carissimi 130.
Darmstadt. 414 (Aufführung einer Passion von Heinr. Schütz).
Datirung. Ueber die Nothwendigkeit der D. von gedruckten Musikalien 717.
Decker, Pauline v., Op. 15—17, Lieder mit Pianoforte, beurth. 248.
Delibes, Leo, sein Ballet Sylvia in Paris 540.
Deprosse, A., Op. 38, Lieder m. Pianoforte, beurth. 249.
Diez, Frau Sophie, Sopranistin in München 171.
Dingelstedt, F., Faust-Bearbeitung von ihm, wodurch dieselbe in eine Trilogie verwandelt ist 347. Soll nach seiner Ansicht in Bayreuth aufgeführt werden 349; gelangte in Weimar mit Musik von Lassen zur Darstellung 349—350.
Donizetti's Oper Lucrezia Borgia, Inscenirung derselben von Starcke, beurth. 525.
Dullo, G., Op. 9. Lieder mit Pianoforte, beurtheilt 669.

E.

Ehrbar's Clavier-Prolongement, Bericht von Fr. Stetter 449.
Elbing. Berichte. 138 (Aufführung des Alexanderfestes durch Cantor Odenwald). 717 (Mend.'s Paulus durch denselben). 797 (Aufführung desselben zum Todtenfeste, Stücke von Cherubini und Bach nebst Händel's Trauerhymne).
Essipoff, Annette, Pianistin, concertirt in Leipzig 76. Barmen 122.
Ezio, Oper von Gluck, Arie daraus für Orpheus umgearbeitet, erläutert mit Musikbeispielen in B. Gugler's Aufsatz »Urform einer Nummer in Gluck's Orpheus« 516.

F.

Faust, von Dingelstedt in eine Trilogie verwandelt 347.
Felicitas beatorum, Oratorium v. Carissimi 113.
Ferrari, G. ital. Lied mit Pianoforte, beurth. 684.
Fontaine, Mort. de, publicirte 1844 ein Clavier-Arrangement des Händel'schen F dur-Concertes; beurth. und verglichen mit dem Arrangement von Em. Krause 505 ff.
Freidank, Recensionen über musikalische Werke von demselben 605. 621. 637. 668. 683. 696. 715. 732. 744.
Freybrief, der, Oper, s. C. M. v. Weber und Jähns.
Friedrich-Materna, Frau, gastirt an der Oper in Hamburg 270.
Fritzsch, E. W., Blätter für Hausmusik, beurtheilt 443.
Fromme's Kalender für die mus. Welt 1876, red. v. Helm, beurth. 42.
Fürstenau, s. Berthold.

G.

Geisler, P., Monologe f. Pianof., beurth. 621.
—— 12 Gesänge mit Pianoforte, beurth. 684.
Genevais, de la (Lagenevais), s. Paris und L. v. Stetter.
Gerhardt, Paul, geistliche Lieder mit neuen Melodien von Fr. Mergner, beurth. 379.
Gesang, italienischer, von Beethoven mit dem deutschen verglichen 746, vergl. 747—48; Schumann's Aeusserung 749.
Gesangunterricht von M. L. Nehrlich 73. 90. Unterrichtswerke f. Gesang v. Sieber, Radecki u. Wüllner, beurtheilt 489.
Göttingen. Berichte. 28 (Wirksamkeit des akadem. Musikdirectors Ed. Hille; Aufführungen). 155 (Herakles von Händel). 252 (Requiem von Brahms). 267 (verschiedene Concerte).
Goetz, Hermann, Op. 9. Sinfonie F-dur für gr. Orchester, beurth. 733; aufgeführt in Leipzig 92. Oper »Der Widerspänstigen Zähmung« in München aufgeführt 266.
Goetze, Heinr., Op. 4. Orgelstücke versch. Charakters, beurtheilt 732.
Gluck, J. C. v., Ballet-Musik aus Paris und Helena, bearbeitet und herausgegeben von C. Reinecke, beurtheilt 588.
—— Urform einer Nummer in Gluck's Orpheus, von B. Gugler 516.
Greith, Carl, Op. 33, Duett mit 4händiger Begleitung, beurtheilt 250.
Griechische Tragödien mit moderner Musik (Mendelssohns Antigone) 164.
Grieg, Edvard, Op. 22. Sigurd, Clavier-Auszug, beurtheilt 250.
Grimm, C., Op. 92. »Was ist Liebe?« für Violine mit Clavier, beurtheilt 622.
Grimm, Jul. O., Dirigent des Musikvereins in Münster i. W., Uebersicht der von ihm zur Aufführung gebrachten Werke 124—25; seine Symphonie in D-moll, beurth. 17—20.
Grünberger, L., Op. 45. Tarantelle f. Pianoforte, beurtheilt 606.
Gugler, Bernh., Neue Ausgabe seiner Partitur des Don Giovanni 14. Eingehend besprochen und mit der Ausgabe von J. Rietz verglichen in dem Art. »Zur Partitur des Don Giovanni« 329—337. Der Herausgeber hat sodann den Gegenstand noch weiter erörtert in seinem Aufsatze »Ueber einige in den neuesten Ausgaben der Don Giovanni-Partitur verschieden interpretirte Stellen« 769. 785.
—— Bemerkungen aus Anlass des Oppel'schen Aufsatzes »Seltsame Stellen« etc. 1. 20 (bespricht mehrere Stellen a. Händel's Opern.)
—— Komödiantische Barbarei. (Aus d. Augsburger Allg. Ztg.) 380. 394.
—— Urform einer Nummer in Gluck's Orpheus 516.
Guiraud, seine Oper Piccolino 461.
Gutkomm, eine chinesische viersaitige Laute 593. 609. 625. 641. 657. 673.

H.

Halevy's Oper »Jüdin«, Inscenirung derselben von Starcke, beurtheilt 525.
Halle a. S. Berichte. 318 (Aufführungen des Hassler'schen Vereins). 331. 509 (Uebersicht der Aufführungen der Singakademie, geleitet durch Musikdirector Voretzsch).
Hamburg. Berichte. Die Oper im Stadttheater unter Pollini's Direction 26. 93. 222. 270. — Philharmonische Concerte, dirigirt v. J. v. Bernuth, gemeinschaftlich mit der Singakademie 42. 94. 157. 220. — Zehn Concerte von Laube und O. Beständig 44. 109. 221. 269. Diese Concerte werden unter der Firma »Hamb. Concert-Verein« fortgesetzt 782. — Cäcilienverein dirigirt von C. Voigt 44. 110. 269. C. Voigt wird wegen vorgerückten Alters die Direction dieses Vereins aufgeben 782. — Bachgesellschaft dirigirt von Mehrkens 44. 110. 269. — Verschiedene Concerte 44. 94. 110. 158. 221. 782 (Concert von G. Henschel und Jul. Spengel). — Aufführungen in Altona unter Boie's Direction. 45. 270.
Hameln a. W., 364 (Aufführung v. Händel's Josua durch Organist Bartels).
Händel, G. F., Seltsame Stellen in verschiedenen Opern 2—5. 20—21.
—— 2 Orchester-Concerte in B- und F-dur (Händelausgabe. Bd. 21) für Clavier bearbeitet von Em. Krause, beurth. 505. 537.
—— 2 Sonaten für Streichinstrumente (Trios) und Cembalo, mit ausgesetzter Clavierbegleitung herausgegeben von E. Krause, beurtheilt 538.
—— 2 Soli del Sigr. Hendel für Clavier herausgegeben von C. Engel, beurtheilt 584 (sind nicht von Händel).
—— Samson aufgeführt in Neuchatel 125. Alexanderfest aufgeführt in Elbing 138. Messias in Münster 124. Rom 366 (erste Aufführung mit ital. Text). München 411. Josua in Hameln 364. Herakles in Göttingen 155; Stuttgart 187. Judas Makkabäus in Barmen 814. Aufführungen durch Ch. Lamoureux in Paris 346.
Harmonium. Sammlungen, Arrangements und Compositionen für H. 457. 458.
Härtel, Dr. Hermann, Chef des Hauses Breitkopf u. Härtel, † 4. Aug. 1875. Zur Erinnerung an Dr. Herm. Härtel, von Chr. 774—779.
Hase, Karl, Prof. der Theol. in Jena, Nachrichten über seinen Freund Dr. Hermann Härtel, s. d.
Hasse, G., Op. 18—20. Gesänge mit Pianoforte, beurtheilt 668.
—— Op. 10. Gesänge für gemischten Chor, beurtheilt 698.
Haydn, Jos., sein Antheil an der Oper »Der Freybrief« 754.
—— »Jahreszeiten«, aufgef. durch die Hochschule in Berlin 332. »Schöpfung« in Leipzig 766.
Hebräische Synagogal-Melodien v. Marksohn und Wolf für Pianoforte bearbeitet, beurth. 199. 216. Alter derselben und Ursprung dieser Melodien 217.
Heidelberg. Berichte. 172 (verschiedene Concerte). 300 (Abonnementsconcerte, Rubinstein, Jean Becker u. A.).
Heinrich, J. G., Der erfahrene Orgelbau-Revisor, ein Rathgeber für Organisten etc., beurtheilt 806.
Helm, Dr. Th., redigirt Fromme's musikal. Kalender 42.
Henschel, Geo., conc. in Hamburg 44. 269. Barmen 122. Münster 125. München 412. 413. Chorlieder von ihm 122. Giebt ein Concert in Hamburg 782.
Herz, Henri, Collection de Gammes, Exercices etc. neu herausgegeben von L. Köhler, beurtheilt 637.
Herzog, J. G., Op. 42. 7 geistliche Arien, beurtheilt 263.
Herzogenberg, H. v., Dirigent des Leipziger Bachvereins 78.
Hille, Ed., Wirksamkeit als Dirigent der akademischen Concerte in Göttingen 28. 155. 252
—— Mendelssohn's Lieder für gemischten Chor 177.
—— Hoffmann von Fallersleben als Lieder-Componist 545.
—— Hoffmanniana 561.
—— Was hat auf Gesangeswegen die Schule sich von unseren Liederdichtern angeeignet? 793.
Hille, Ed., s. Hoffmann von Fallersleben.
Hiller, Ferd., Oratorium Jonas v. Carissimi, durch ihn in der Cöln. Ztg. erläutert 57, u. in Cöln aufgeführt 123. Aufführung seines Gefesselten Prometheus in Cöln 203 (nebst Mittheilung seiner Erläuterung dieser Composition).
Hirsch, W., Op. 10. Kinderlieder, beurtheilt 264.
Hochschule, königl., in Berlin. Aufführung der »Jahreszeiten« durch dieselbe 332.
Hoffmann von Fallersleben. Ein von ihm verfasstes Verzeichniss musikal. Compositionen zu seinen Liedern. (Mitgetheilt von E. Hille.) 649. 666. 680. 692. 711. 729. 741. 757. 779. 791. 804. 826. Mit Einleitung von Hille und Schlussbemerkung von Chr.
Hoffmann, L., Op. 16. Lieder für vollen Chor, beurtheilt 698.
Hölzel, G., Op. 159. Lied mit Pianoforte, beurtheilt 684.
Horak, Ed., Clavierschule in 2 Bänden, beurtheilt 375.
Huber, H., Op. 45. Romanzen nach Heine für Pianoforte zu 4 Händen, beurth. 638.

J.

Jähns, Fr. W., Chronolog.-thematisches Verzeichniss der sämmtl. Compositionen von C. M. v. Weber, beurth. 360.
—— Der Freybrief, eine Oper v. Jos. Haydn, Fritz v. Weber, Mozart u. C. M. v. Weber 753.
Jahreszahl, sollte den gedruckten Musikwerken beigefügt werden 717.
Improvisator, der, eine von Breitkopf und Härtel veranstaltete Sammlung Phantasien und Variationen f. Pianoforte, beurth. 807.
Instrumente, musikalische, Fabrikation derselben im sächs. Voigtlande, beschrieben von Berthold und Fürstenau, beurth. 373.
——, s. Ehrbar's Clavier-Prolongement und Viola alta.
Joachim, Joseph, conc. in Berlin 12. Leipzig 30. Aufführung von Haydn's Jahreszeiten durch die Hochschule 332.
Joachim, Frau Amalie, conc. in Berlin 12. Münster 125.
Joetze, F., Op. 18. 19. Lieder mit Pianof., beurtheilt 264.
Jonas, Oratorium von Carissimi 57. Durch Hiller in Cöln aufgeführt 123.

K.

Kalender, Fromme's, für die musik. Welt, beurtheilt 42.
Katalog des Musikalienverlages v. J. Rieter-Biedermann, zweit. Nachtrag 606. — Fortsetzung des Verlagskatalogs von Breitkopf und Härtel unter dem Titel »Mittheilungen No. 4, Sept. 1876« 716.
Kiel, Friedr., Oratorium Christus, aufgeführt in Posen 333.
Kleinmichel, Rich., Concert-Ouverture aufgeführt in Hamburg 94; Leipzig 186.
Köhler, Louis, Op. 288. Kleine Fingerübungen, beurtheilt 553.
—— Op. 165. Sonaten-Studien in Sätzen klassischer und neuerer Meister, I. Band, beurth. 554; nennt die Sonate ein »Drama« 574.
Kogel, G. F., Spinnlied a. der weissen Dame für Pianoforte bearb., beurth. 457.
Kopenhagen. Berichte. 30. 268. 510 (Weyse's Biographie v. Berggreen). 699

(Weiteres darüber; musikalisches Verhältniss Dänemarks zu Deutschland). 797 (verschiedene Concerte).
Krause, Ant., Dirigent der Concerte in Barmen, s. Barmen.
Krause, Emil. Musikberichte s. Hamburg 26 u. f., s Hamburg.
—— 2 Orchester-Concerte von Händel in B- und F-dur, für Clavier allein bearbeitet, beurtheilt 505. 537.
—— 2 Trios mit Clavierbegleitung versehen, beurtheilt 538.
—— Trio von Corelli mit Clavierbegleitung versehen, beurth. 539.
Kritiker, ein kenntnissreicher (W. Tappert) 14.
Krüger, Eduard, Kritische Aphorismen zur Musiklehre. (Schluss aus dem vor. Jahrg.) 5. 52. 69. 85. 103.
—— Recensionen musikal. Werke 182. 232. (Nova Vocalia). 248. 263. 278.
Krüger, W., Dirig. des »Neuen Singvereins«, führt mit demselben Herakles von Händel auf 187. 205.
Krzyzanowski, J., Op. 35—38 für Pianoforte, beurtheilt 622.
Kullak, Franz, Bach's D moll-Concert für Clavier allein bearbeitet, beurth. 491.
Kunstbildung auf Universitäten, s. Universitäten.
Kunstpedal, Zacharià's, 36.

L.

Lacombe, Paul, Componist in Paris 345.
Lalo, Componist in Paris; seine Werke 345.
Lamoureux, Ch., veranstaltet in Paris Händel-Aufführungen u. wirkt für Brahms 346.
Lange, S. de, (damals in Paris, jetzt in Cöln) Aus Paris 344 (Bericht über dortige Componisten, besonders für Kammermusik).
Lassen, E., Kapellm. in Weimar, componirte die Musik zu Dingelstedt's Bearbeitung des Goethe'schen Faust als Trilogie 349.
Laute, chinesische, s. Gut-Komm und Chinesische Musik.
Lauterbach, Geiger, concertirt in Kopenhagen 30.
Leipzig. Berichte. Gewandhausconcerte 45 (ausschliesslich französische Compositionen enthaltend). 60. 77 (ausschliesslich italienische Compositionen). 108 (Verlornes Paradies von Rubinstein). 140. 156. 173. 174 (Verdi's Requiem). 186. 204. 236. 237 (Uebersicht der Jahresleistungen). 670. 686. 700 718. 750. 765 (Bruch's Odysseus). 766. 798. 814. 830. — Euterpe-Concerte, vorläufig unter Direction von Universitäts-Musikdirector Langer 59. 76. 108. 173. 205. 238 (Uebersicht der Jahresleistungen). 700. 749. 798. 830. — Bach-Verein 78. 283. 331. 830. — Riedel'scher Verein 109. 205. 283. 798 (Brahm's Requiem). — Verschiedene Aufführungen 139. 186. 204. 236. 283. 284 (Matthäus-Passion). 670. 700. 718. 766 (Schöpfung). 814. 830.
—— Ueber alte Leipziger Stadtpfeifer u. Cantoren s. den Aufsatz von Wustmann »Aus dem Leipziger Stadtbuche« 423.
Leitert, G., Op. 28. Stücke für Pianoforte, beurtheilt 606.
Lessmann, O., 6 Stücke aus Schubert's Streichquartett für Pianoforte arrangirt, beurtheilt 457.
Levin, Jul.. Kammermusik-Aufführungen in Hamburg 60.
Levy, Hofkapellmeister in München, dirigirt Concerte der musikal. Akademie u. Opern, s. München.
Lindau, P., Nüchterne Briefe aus Bayreuth, beurtheilt 653.
Lindner, Aug., Op. 40. Altitalienische Chansonetten und Arien (um 1700 componirt), mit Pianofortebegleitung versehen, nebst Vorbemerkung von Stockhausen, beurtheilt 669.
Liszt, Franz, Consolations für Pianoforte, von Skiwa für Harmonium arrangirt 457.
London. Nationale Musikschule und Oper 158. Concerte der Philharmonic Society 809.

M.

Maas, L., Op. 2. Phantasiestücke f. Pianoforte, beurtheilt 605.
Mandl, Dr. L., Die Gesundheitslehre der menschlichen Stimme, beurtheilt 557.
Manns, A., Dirigent der Concerte im Krystallpalast bei London 810. 812.
Maréchal, seine 1 actige Oper Les Amoureux de Catherine 475.
Marksohn (u. Wolf), Hebräische Synagogal-Melodien für Pianoforte bearbeitet, beurth. 199. 216.
Martyres, Oratorium v. Carissimi 145.
Marx, Al., Op. 1. Lied mit Pianoforte, beurtheilt 264.
Massmann, J., Die Orgelbauten im Grossherzogthum Mecklenburg-Schwerin, beurtheilt 9—11.
Meinardus, L., Oratorium Luther, aufgeführt in Hamburg 270.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Duette (Lieder und Gesänge für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte) in der neuen Breitkopf u. Härtel'schen Ausgabe, beurth. von Chr. 58.
—— Lieder für gemischten Chor, nach der neuen Ausgabe geschildert v. E. Hille 177.
—— Symphonien f. das Pianoforte zu 2 Händen arrangirt, beurth. 440. — Arrangement zu 4 Händen, beurtheilt 456. — Streichquartette für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt, beurth 441. — Ouverture zum Sommernachtstraum, arrangirt zu 4 Händen von E. Pauer, beurtheilt 456. — »Auf Flügeln des Gesanges«, für Pianoforte frei übertragen von F. Wrede, beurth. 457.
—— Paulus aufgef. in Elbing 717.
—— Antigone, nach der neuen Ausgabe beurtheilt von Chr. 164. 180. (Ueber M's. Verhältniss zu den Griechen und zu den Renaissance-Bestrebungen im 16. Jahrh.).
Mergner, Friedr., P. Gerhardt's geistl. Lieder in neuen Weisen, beurth. 379.
Mermet, seine Oper Jeanne d'Arc 421. 443. 459.
Metzdorff, R., Op. 30. Lieder m. Pianoforte, beurtheilt 685.
Miller, Jul., componirte eine Operette »Der Freybrief« 757.
Mittheilungen der Musikalienhandl. Breitkopf u. Härtel in Leipzig, No. 1, Sept. 1876, beurtheilt 716.
Möhring, Ferd., Op. 82. Bismarck-Hymne für Männerchor, beurtheilt 716.
Mozart, W. A., Don Giovanni. Partitur, herausgegeben von B. Gugler in einer neuen Ausgabe 14.
—— Seltsame od. fehlerhafte Stellen in dieser Oper, besprochen 21—25.
—— Don Juan im neuen Opernhause zu Paris, nach de la Genevais v. L. v. Stetter 147.
—— Anmerkungen zu dem Art. »Don Juan im neuen Opernhause zu Paris« von Alfred v. Wolzogen 289.
—— Zur Partitur des Don Giovanni (Verhältniss der beiden Ausgaben von Rietz und Gugler zu einander u. zu ihren Vorgängern) 329.
—— Ueber einige in den neuesten Ausgaben der Don Giovanni-Partitur verschied. interpretirte Stellen, von Gugler 769. 785.
Mozart, W. A., Sein Antheil an der Oper »Der Freybrief« 753.
—— C. Reinecke's harmonische Ausfüllung leerer Stellen in seinem D-dur-Clavierconcert 764.
—— Verschiedene Opern von M. sind besprochen in dem Art. »Die Musik und ihre Schicksale« 194—263.
München. Streichquartett Walter-Steiger-Toms-Müller 151. 154. 316. 411. 429. — Trios von Bussmeyer-Abel-Werner 152. 300. 410. 427. — Soiréen der kön. Vocalkapelle 153. 184. 298. 410. — Aufführungen der Opernbühne 151. 155. 185. 266. 428. 430. — Hoffbauer's Gesangverein 154. 185. 429. — Concerte der musikal. Akademie 170. 297. 299. 317. 411. 412. — Concerte des Oratorien-Vereins 185. 317. 430. — Walter's Concert 171. — Hasselbeck's Concert mit eigenen Compositionen 152. — Ein ähnliches von M. E. Sachs 185. — Schwedisches Damenquartett 267. — Schwedisches Männerquartett 299. — Ole Bull 281. — Concert zu Gunsten der Bayreuther Aufführungen 430.
Münster i. W. Berichte 124. (Uebersicht der aufgeführten Werke und mitwirkenden Künstler.)
Musikschule, die königl., in München (von Stetter) 725.
Mustafa, Domenico, Sopranist der päpstl. Kapelle und Kapellmeister, dirigirte in Rom die erste Aufführung des »Messias« 366.

N.

Neeb, H., Ballade mit Pianoforte, beurtheilt 683.
Neehasen, A. A. J., 6 Hefte Compositionen für 4 Männerstimmen, beurtheilt 716.
Nehrlich, M. L., Gesangunterricht 73. 90.
Nicodé, J. L., Op. 6. Phantasiestücke für Pianoforte, beurtheilt 605.
Niederländischer Verein zur Beförderung der Tonkunst 701.
Nottebohm, G., Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten. 321. 337 (ungenaue Bezeichnungen). 353 (Schreibfehler. Verschiedene Lesarten). 369. 385. 401 (Lesefehler. Vermeintliche Verbesserungen). 465. 481 (Druckfehler). 497. 513 (zweifelhafte Stellen).

O.

Odenwald, Theodor, Cantor in Elbing, seine Musikaufführungen daselbst 138 (Alexanderfest). 717 (Mendelssohn's Paulus). 797 (Händel's Trauerhymne etc.).
Ole Bull, conc. in Kopenhagen 30. Hamburg 44. München 281.
Oper, Ansicht Beethoven's über italienische Oper und Gesang 746—747; Schumann's 749.
—— Ueber Oper s. den Art. »Die Musik und ihre Schicksale« 194 ff. nebst den Bemerkungen dazu von Chr.
—— Ueber den Unterschied des Beifalls bei Oper und Oratorium s. den Art. »Ueber Beifallsbezeugungen im Theater und im Concert« 721 ff.
Orgelbau-Revisor, s. Heinrich.
Orgelbauten in Mecklenburg 9—11.

P.

Paris. Aus Paris, von S. de Lange 344 (Bericht über französische Componisten und Virtuosen). — Don Juan im neuen Opernhause, nach de la Genevais v. L. v. Stetter



147. 166. — Pariser Musik- und Opernberichte, von denselben 313 (Manfred und Faust von Schumann). 424. 443. 459. 475. 492. — Das alte u. das moderne Ballet 539.
Pauer, E., Mendelssohn's Ouverture zum Sommernachtstraum 4händig arrangirt, beurtheilt 456.
Pedalgebrauch beim Claviere v. H. Schmitt 36—41.
Peschka-Leutner, Frau, conc. in Leipzig 30. München 170. 428. Göttingen 267 u. a. O.
Pianoforte, Erfindung desselben durch Cristofori und Schröter 394.
Philharmonic Society in London, ihre Concerte und deren Dirigent G. W. Cusins 809.
Ponchielli, s. Oper I Lituani in Triest aufgeführt 13—14.
Posen. 333 (Auff. von Kiel's Orat. Christus durch den Hennig'schen Verein).
Posselt, H., Lied mit Pianoforte, beurth. 669.
Puchtler, W. M., 7 Charakterstücke in Mazurkaform, beurth. 508.

R.

R., Arrangements u. Transcriptionen 33. 49.
Radecki, C. v., Gesangübungen für Schule und Haus, beurth. 489.
Reinecke, Carl, Ballet-Musik von Gluck, bearbeitet und herausgegeben, beurth. 588. 620.
—— Clavier-Concerte alter und neuer Zeit, Band I, II, von ihm herausg., beurth. 762.
—— Christgabe, alte und neue Weihnachtslieder nebst 4händ. Weihnachtsmusik, beurtheilt 807.
Rheinberger, Jos., Fantasie für Pianoforte Op. 79, beurth. von E. Krüger 182.
Riedel, C., macht aus vier Passionen von Heinr. Schütz eine einzige; diese aufgef. in Darmstadt 414.
Rieter-Biedermann, Musikhandlung, Verlagskatalog, zweiter Nachtrag 606.
—— J. Melchior, der Gründer dieses Hauses, † 25. Jan. 1876. Seine Biographie von Chr. 822—826.
Rietz, Jul., über seine Partitur-Ausgabe des Don Giovanni vgl. Mozart und B. Gugler.
Ritter, Herm., Die Viola alta, eine Schrift über ein von ihm erfundenes Instrument, beurth. 295. R. Wagner's Belobung desselben 297.
Rom. Erste Aufführung des Händel'schen Messias mit italienischem Texte durch die clericale Società Musicale Romana unter Direction von Dom. Mustafa; wurde dreimal gegeben 366.
Rubinstein, Ant., concertirt in Leipzig 92. Cöln 363 u. a. O.
—— Oper Die Makkabäer, aufgef. in Hamburg 125—126; 141—142. — Oratorium Das Verlorne Paradies aufgef. in Leipzig 108.
Rüfer, Ph., Op. 12. Lieder mit Pianoforte, beurth. 264.
—— Op. 20. Adagio aus seinem Streichquartett für Clavier, beurth. 638.
—— Op. 27. Clavierstücke, beurth. 638.

S.

Sandré, G., Componist in Paris 345.
St. Saëns, in Paris, als Componist 345.
Schafhäutl, Prof. von, Ueber das Gut-Komm, eine chinesische viersaitige Laute, und über chinesische Musik im Allgemeinen, verglichen mit der modernen. (Mit 2 Abbildungen des Gut-Komm.) 593. 609. 625. 641. 657. 673.
Schmidt, Rich., Op. 11. Domine salvum fac regem für 5st. Männerchor, beurth. 265.
Schmitt-Csanly, Frau, Sopranistin aus Schwerin, concertirt in Leipzig 798.
Schmock, Jul., Op. 18. Lied mit Pianoforte, beurth. 265.
Schneider, Carl, Op. 10. Lieder mit Pianoforte, beurth. 278.
Schreck, G., Op. 1 (Lieder), 2 (Terzette), 3 (Duette) mit Pianoforte, beurth. 696.
Schröter, erfindet das Pianoforte unabhängig von Cristofori 394.
Schubert, Franz, 6 Stücke aus seinen Streichquartetten arr. für Pianoforte von Lessmann 457.
Schuch-Proska, Frau, Opernsängerin in Dresden, concertirt in Leipzig 60.
Schumann, Frau Clara, Lebensnachrichten über sie in dem Werke von A. v. Meichsner »Fr. Wieck u. seine beiden Töchter« 745 ff. — concertirt in Barmen 813. Leipzig 798. 814. u. a. O.
Schumann, Rob., Brief an Wieck über italienische Musik 748.
—— Paradies und Peri in Basel 413. Manfred in Paris 313. Faust-Musik in Paris 314. Der Rose Pilgerfahrt in Stuttgart 284.
Schütz, Heinr., Aufführung einer Passion, die von C. Riedel aus seinen 4 Passionen zusammen gestellt ist, aufgef. in Darmstadt 414. »Sieben Worte« aufgef. durch den Hassler'schen Verein in Halle 331.
Schütze, W., Op. 11. Choräle für Männerchor, beurth. 744.
Schwalm, Rob., Op. 7. 17. 19. 22, Lieder mit Pianoforte, beurth. 278.
Schwerin. Die Orgelbauten der Residenzstadt Schwerin i. Meckl., von J. Massmann, beurth. 9—11.
Seidel, Fr., 100 deutsche Volkslieder mit Clavier, beurth. 760. s. Wedemann.
Seidel, Hugo, Op. 2. Heilig für Chor mit Orchester, beurth. 279.
Sering, F. W., Op. 75. »Helm ab zum Gebet«, Männerchor mit Orchester, beurth. 279.
Sherwood, W. H., Op. 4. Capriccio f. Pianoforte, beurth. 605.
Sieber, Ferd., Op. 111. Die Kunst des Gesanges, beurth. 489.
Skiwa, J., Consolations von Liszt für Harmonium, beurth. 457.
Spitta, Ph., Bildende Kunst und Musik in ihrem gegenseitigen geschichtlichen Verhältniss. Rede am kaiserl. Geburtstage in der Akademie der Künste gehalten 305.
Sonate. Sonaten-Studien, Sammlung classischer Meister von L. Köhler, erster Band (Clementi, Kuhlau, Dussek, Hummel, Haydn, Mozart, Beethoven), beurth. 554. — Köhler's Ansichten über den Werth der älteren Sonaten 555—557; seine Meinung über die Bedeutung der Sonate als Kunstform 573; nennt die Sonate ein Drama 574.
Sophokles' Antigone und moderne Musik zu griechischen Dramen 164. (s. Mendelssohn.)
Stark, Dr. Ludw., Classischer Hausschatz werthvoller Kammermusik für Pianoforte übertragen, beurth. 25—26.
—— Neue philharm. Bibliothek, Instrumentalsätze des 19. Jahrhunderts für Pianoforte übertragen, beurth. 441.
Starcke, Herm., Die Inscenirung der Opern Lucrezia Borgia und Jüdin, beurth. 525.
Stauffer, Th., Op. 9. Schweizerlieder mit Pianoforte, beurth. 279.
Steenberg, Jul., 4 Lieder mit Pianoforte, beurtheilt 280.
Stetter, Fr., Messa da requiem von G. Verdi 83. 100. 118. 134.
—— Musikbriefe aus München. IX: 151. 170. 184. — X: 265. 281. 297. 316. — XI: 410. 427.
—— Ehrbar's Clavier-Prolongement 449.
—— Die kgl. Musikschule in München 725.
Stetter, L. v., Don Juan im neuen Opernhause in Paris. (Nach de la Genevais) 147. 166.
—— Die Musik und ihre Schicksale. Eine Studie nach dem Französischen des Henri Blaze de Bury 194. 210. 227. 244. 259.
—— Pariser Musik- und Opernberichte. (Nach de la Genevais) 313. 424. 443. 459. 475. 492. 539.
—— Die Stimme bei dem Menschen und bei den Thieren. Nach dem Französischen des Emil Blanchard 577. 599. 615. 630. 646. 662.
Stiehl, H., Op. 136 und 138 für Pianoforte, beurth. 622.
Stimme, die menschliche, Gesundheitslehre derselben von Dr. Mandl, beurth. 557.
—— die Stimme bei dem Menschen und bei den Thieren, eine Studie von Em. Blanchard, aus dem Französischen bearbeitet von L. v. Stetter 577. 599. 615. 630. 646. 662.
Stockhausen, Julius, concertirt in Berlin 12. Vorbemerkung zu Lindner's altital. Canzonetten und Arien 669.
Stockholm. Preisausschreibung für eine schwedische Oper.
Stuttgart. Berichte. 187 (Aufführung des Händel'schen Herakles durch Professor W. Krüger). 205 (Bericht über dieselbe Aufführung von anderer Seite). 284 (Rose-Pilgerfahrt von Schumann). 302 (Prüfungs-Concerte des Conservatoriums).
Styrcea, V., 6 Lieder mit Pianoforte, beurth. 280.
Synagogal-Melodien, hebräische, v. Marksohn u. Wolf für Pianoforte bearbeitet, beurtheilt 199. 216. Alter derselben 217.

T.

Transcriptionen, s. unter Arrangements.
Triest. Berichte. 12—14 (Einfluss deutscher Musik; neue Oper von Ponchielli »I Lituani«). 701 (Aufführung des Lohengrin).
Tuma, A., Zur Verbesserung des Musikunterrichts. Behandelt in 6 Artikeln hauptsächl. den Clavierunterricht, Spielarten, Fingersatz etc. 97. 115. 132. 161. 273. 433. 550. 564. 582. 707. 723. 802. 819. (In der Fortsetzung dieser Aufsätze im nächsten Jahrg. werden andere Materien des Unterrichts zur Sprache kommen).

U.

Universitäten, Ueber Kunstbildung auf Universitäten, von Chr. (Schluss dieses Aufsatzes aus dem vorigen Jahrg.) 801. 817.
Unsere Meister, Eine durch Breitkopf und Härtel veranstaltete Sammlung von Pianofortewerken von Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Chopin etc., beurth. 453 u. 808.
Urban, Fr. J., Op. 12. Gesänge mit Pianoforte, beurtheilt 670.

V.

Verdi, Gius., Messa da Requiem, besprochen von Fr. Stetter 83. 100. 118. 134. Aufgeführt in Hamburg 93. Leipzig 174. Cöln 202. (Bemerkungen des Referenten über die Besprechung von Fr. Stetter. Erwiederung desselben 300.)
—— Oper Aïda in Paris 476. 492.
Verlagskataloge, s. Katalog.
Verlagspreise von Liedern in London 14.
Viola alta, von H. Ritter erfunden und beschrieben 295; von R. Wagner gelobt 295.
Virtuosen u. Virtuosität in Frankreich 345.
Virtuosität im Vortrage erzielt mit Sicherheit Beifall 738.

W.

Wagner, Rich., Ueber seine Werke, Theorien und Bestrebungen handelt der Aufsatz »Die Musik und ihre Schicksale« von Henri Blaze de Bury, deutsch bearbeitet v. L. v. Stetter 194 ff. — Hierzu gehören die »Bemerkungen zu diesem die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze« von Chr., welche Sp. 193 beginnen u. Sp. 488 abschliessen u. in denen die hauptsächlichsten Streitpunkte zur Sprache kommen. (s. Bayreuth.)
—— Lohengrin in Triest 701. Vorspiel und Brautzug in Lohengrin für Harmonium von Claus 458.
Waldersee, P. G., Ueber Bearbeitung und Aufführung Bach'scher Werke 328.
—— Unsere Meister. Bd. 1: Werke v. Bach für Pianoforte, von ihm beurth. 453.
—— Ueber Bearbeitung Bach'scher Gesangwerke 501.
—— Ueber Bearbeitung von skizzirten Vor- und Zwischenspielen Bach'scher Arien 635.
Weber, C. M. v., Chrom.-them. Verzeichniss seiner Werke von Fr. W. Jähns, beurth. 360.
—— Ueber die von seinem Sohne verfasste Biographie 362. Brief an Fr. Wieck 745.
—— »Der Freybrief«, eine Oper, an welcher ausser ihm auch Haydn, Mozart und Fritz v. Weber Theil haben, beschrieben von Fr. W. Jähns 753.
—— Verhältniss zwischen Euryanthe und Lohengrin 212. 257. 276.
—— Als Operncomponist mit Mozart und Wagner verglichen 292.
Weber, Fritz v., sein Antheil an der Oper »Der Freybrief« 753.
Wedemann, W., 150 Kinderlieder mit Clav., 12. Aufl., von Fr. Seidel, beurth. 761.
Widor, Componist in Paris 345.
Wieck, Friedr., musikalische Bauernsprüche und Aphorismen, beurth. 745.
—— A. v. Maichsner's biographische Notizen über ihn und seine Töchter, beurth. 745.
—— Seine Bedeutung als Clavier u. Gesanglehrer 749.
Wieck, Marie, Lebensnachrichten über sie in dem Werke von A. v. Meichsner »Fr. Wieck und seine beiden Töchter« 745 ff.
Wilhelmj, Aug., conc. in München 299. 429.
Wolf (u. Marksohn), hebräische Synagogal-Melodien für Pianoforte bearbeitet, beurth. 199. 216.
Wolzogen, Alfr. v., Anmerkungen zu dem Art. »Don Juan im neuen Opernhause zu Paris« (in Nr. 10 u. 11 dieser Ztg.) 289.
Wrede, F., Auf Flügeln des Gesanges v. Mendelssohn für Pianoforte frei übertragen, beurtheilt 457.
—— Op. 6. Impromptu für Pianoforte, beurtheilt 606.
Wüllner, Franz, Chorschule der Münchener Musikschule, beurth. 499. Leitet die Aufführungen der Soiréen der königl. Vocalkapelle und der Concerte der musikal. Akademie, s. München.
Wustmann, G., Aus dem Leipziger Stadtbuche (über alte Stadtpfeifer und Cantoren) 423.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. Januar 1876. **Nr. 1.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Bemerkungen aus Anlass des Oppel'schen Aufsatzes: »Seltsame Stellen« etc. — Kritische Aphorismen zur Musiklehre. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (J. Massmann, Die Orgelbauten des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin). — Berichte (Berlin, Triest). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Bemerkungen aus Anlass des Oppel'schen Aufsatzes: „Seltsame Stellen" etc.

(Als Fortsetzung von Nr. 44 des vor. Jahrganges.)

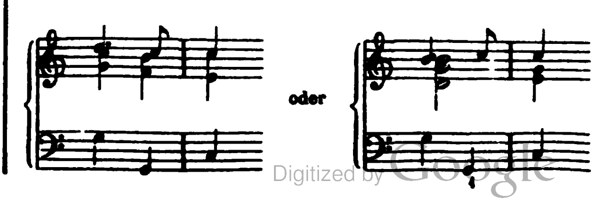
Der in Nr. 40—44 des vorigen Jahrgangs d. Bl. erschienene interessante Aufsatz von W. Oppel: »Seltsame Stellen in den Werken grosser Meister« wird beitragen, kritisirenden Beurtheilern älterer Musikwerke Vorsicht zu empfehlen. Leicht kann das Urtheil nach zwei entgegengesetzten Richtungen fehl gehen. Ein mit der Setzweise früherer Componisten nicht genugsam vertrauter Kritiker ist geneigt, in gewissen Härten Schreibfehler des Autors oder Druckfehler einer Ausgabe zu vermuthen; andererseits giebt es Leute, welche durchaus nicht glauben wollen, dass auch ein grosser Meister sich gelegentlich einmal verschreiben oder übereilen könne, und diese suchen dann eine offenbar falsche Stelle durch mehr oder weniger geistreiche Hypothesen zu retten, während vorurtheilsfreie Erwägung aller Umstände die Einrenkung an die Hand gegeben hätte. Ausnahmsfälle, wo eine sehr unwahrscheinliche Stelle, vor welcher aber die besonnenste Kritik rathlos steht, schliesslich doch vom Componisten selbst für richtig erklärt wird, wie der vielbesprochene Horneinsatz in Beethoven's Eroica, sind glücklicherweise höchst selten und können deshalb hier ausser Betracht bleiben.

Nach den beiden oben bezeichneten Richtungen bringt Oppel lehrreiche Beispiele. Ich erlaube mir noch einige Zusatzbemerkungen, anknüpfend zunächst an den IV. und V. Abschnitt des Aufsatzes. Indess wird man wohl hoffen dürfen, dass Herr Oppel selbst die Leser dieser Zeitung später mit einer Fortsetzung seiner Beispiele erfreuen werde.

Stellen wie die im IV. Abschnitt aus Bach angeführte Hornfigur (wo das Horn einen dem betreffenden Accord fremden Ton einmischt) kommen bei Bach und Händel mehrmals in Trompetenstimmen vor, theils (wie in jenem Beispiel) des belebteren Ganges wegen, theils weil der Componist in einem kräftigen, vollstimmigen Satz, bei welchem die Trompete fortwährend mitwirkt, den Klang des Metalls auch dann nicht vermissen wollte, wenn sich unter den Bestandtheilen eines Accords keiner der natürlichen Trompetentöne fand; dabei wurde also eine momentane Unreinheit der Harmonie dem Verzicht auf den glänzenden Timbre des Instruments vorgezogen. Auch die laufenden Bässe Händel's und Bach's schlagen öfters einen accordfremden Ton an, der nicht als eine durchgehende Note erscheint, sondern aus dem Festhalten einer sich mehrmals wiederholenden Bassfigur entspringt. Auf durchgehende Noten lassen sich dagegen Stellen wie diese (aus einer Arie in Händel's »Floridante«) zurückführen:



Händel schrieb allerdings blos Singstimme und Bass, und zwar letzteren (wie so häufig) unbeziffert; allein die Stelle an sich, sowie ihre Vergleichung mit analogen Stellen der Arie, lassen keinen Zweifel, dass die eingeschaltete Harmonie die beabsichtigte ist. Im dritten Viertel des zweiten Takts ist der A moll-Harmonie das *fis* fremd, nicht aber das *e*, welches hier als die wesentliche Note zu betrachten ist, zu welcher das *fis* hinüberleitet, zugleich die Beibehaltung einer für den Bass der ganzen Arie charakteristischen Figur ermöglichend. Wollte man etwa Händel's Werke auf ähnliche Stellen durchsehen und Beispiele zusammenstellen, man würde kein Ende finden. Andere, zum Theil weit grössere Kühnheiten, in denen aber immer System ist, wären aus Bach's Werken zu verzeichnen. Dergleichen uns ungewohnt gewordene Wendungen, die sich die Theorie ohne Schwierigkeit zurechtlegen kann, fallen, vom Standpunkt jener Meister betrachtet, nicht unter den Begriff des »Seltsamen«, so wenig wie das bei Händel in Cadenzen ganz gewöhnliche Vorausnehmen der Tonica neben dem Leitton, z. B.

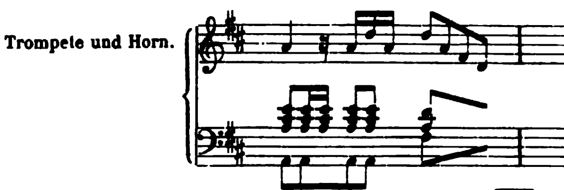




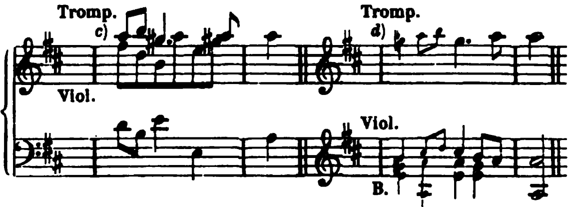
Verwandt mit diesen Beispielen sind die folgenden Stellen (a. aus »Rinaldo«, b. aus »Floridante«):



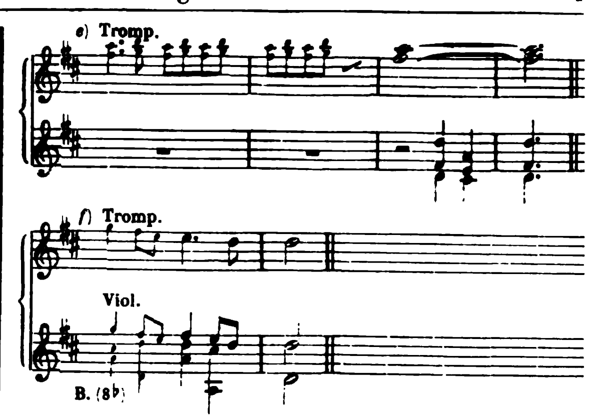
In a. gehört auf das letzte Achtel des Takts der Dominant-Septaccord, obwohl Händel keine Bezifferung beisetzte; an ein Verschreiben in der Singstimme ist nicht zu denken, da die Stelle bald darauf in derselben Gestalt wiederkehrt. Die zweite Stelle (b) — welche in anderer Tonart auch in dem Oratorium *Resurezione* vorkommt — wurde übrigens bei der späteren Verwendung für den ersten Chor des »Judas Maccabäus« so umgeformt, dass das Zusammentreffen des Leittons und der Tonica wegfällt. Ganz unbedenklich ist solches Zusammentreffen in einem Instrumentalsatz aus »Muzio Scevola«:



Wer hier etwa Lust hätte, die Trompete in [Notenbeispiel] zu corrigiren, würde sie lähmen. Dagegen klingen die nachstehenden Proben allerdings recht hart und wunderlich (c. aus »Amadigi«, d. aus »Teseo«):



Das *a* der Violinen bei c. ist kein Schreibversehen, denn anderswo findet sich der fast völlig gleiche Fall, nur in anderer Tonart; auch ist die Violinfigur an sich (über dem *e* ein Arpeggiren des Quart-Quint-Accords und seiner Auflösung) sehr häufig; das Auffallende ist nur, dass ein Instrument die Auflösung anticipirt. Noch herber schneidet bei d. in den Quart-Sext-Accord die vorauseilende Terz ein; die Stelle — aus dem Einleitungssatz eines Chores — kehrt aber gerade so noch zweimal wieder, wobei die Singstimmen mit den Streichinstrumenten gehen. Der nämliche Chor hat noch zwei eigenthümliche Stellen aufzuweisen:



Das Beispiel e. ist wieder der Instrumental-Einleitung entnommen. Hierbei ist aber zu bemerken, dass diese Einleitung beginnt wie bei g. zu sehen, und dass der Chor selbst — obwohl er bei seinem ersten Einsatz (ohne Trompeten) den oben in der zweiten Notenzeile gegebenen Tönen folgt — die erste Wiederholung des Themas in der Form h. bringt, wobei die Trompeten sich den oberen Singstimmen anschliessen.



Man könnte also fragen: warum hat Händel, wenn er bei e. die Trompeten lange forttönen lassen wollte, dem übrigen Orchester nicht die Form g. zugetheilt? Die Antwort ergiebt sich sogleich; diese Form hätte sich als eine wahre Stockung der Harmonie fühlbar gemacht, nachdem das Ohr schon dritthalb Takte lang den Eindruck des D dur-Accords empfangen hatte. — Auch zu f. ist eine Bemerkung nachzutragen. Mit den dort gegebenen Takten schliesst ein Abschnitt des Chors (wobei der Sopran nicht die Noten der ersten Violine, sondern die der Trompete singt), es reihen sich aber unmittelbar ein paar Ritornelltakte des Orchesters an, nämlich:



*) Am zweiten Viertel des vollen Taktes ([Notenbeispiel]) wird Niemand Anstoss nehmen; dergleichen leichte Collisionen zweier consequent geführten Stimmen kommen überall vor, werden so-

d. h. die Violine giebt hier ihre vorige Abweichung (*fis*) von der Trompete auf. Es könnte also Jemand jene dissonirende Abweichung auf eine Achtlosigkeit des Componisten zurückführen wollen; allein genau ebenso schliesst ein Chor in »Agrippina«:



Die zuletzt besprochenen Härten stammen alle aus frühen Werken Händel's; man darf aus ihnen und ähnlichen Herbheiten schliessen, dass dem jugendlichen Componisten die Ausglättung im Einzelnen weniger am Herzen lag als der Wurf im Ganzen. Später verfuhr er schonender. Aus jener noch gährenden Periode treten uns aber auch wahrhaft räthselhafte Stellen entgegen, z. B. (»Rodrigo«, 1707):



Wie soll man sich den Ausgang des drittletzten Takts harmonisch deuten? Die Stelle steht in der Instrumentaleinleitung einer Arie und noch einmal im Ritornell; als Orchesterstimmen sind (neben dem selbstverständlichen Cembalo) nur die vereinigten Violinen (denen sich wahrscheinlich auch die Oboen *unisoni* zugesellen) und die Streichbässe verwendet; Bezifferung fehlt.

gleich richtig verstanden und, wenn die Stimmen nicht gerade in derselben Octave sich kreuzen, kaum bemerkt, wie z. B. im Anfangstakt des reizenden Clavierstückchens von Couperin:



(Schluss folgt.)

Kritische Aphorismen zur Musiklehre

von

Eduard Krüger.

(Fortsetzung.)

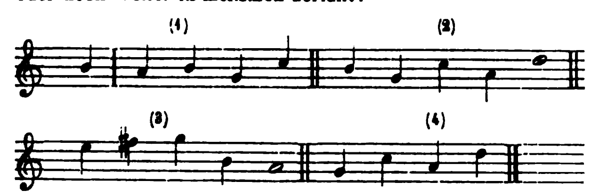
7.

Auch ohne Kenntniss historischer Theorien werden gebildete Musikfreunde den innerlichen Unterschied dieser alterthümlichen Melodien von den unserigen wahrnehmen, das Wesentliche des Unterschiedes aber nur auf Umwegen aussagen. Gewöhnlich fällt zuerst der Rhythmus auf, oder wie Andere sagen: die Rhythmuslosigkeit. Denn wenn auch die freiesten jener *Cantus firmi* irgend einen Rhythmus in sich tragen, sei es der poetischen oder prosaischen Betonung; wenn andere z. B. viele Magnificat-Melodien mehr die gesammte Tonreihe nach alttestamentlicher Weise in Satzgliederung so zertheilen, dass je zwei oder je drei Sätze einander in Zeit- und Tonmasse ähnlich sind: so ist dieses doch nicht eigentlich was unsere heutige Rhythmik in grossen und kleinen Gebilden fordert, nämlich die mathematisch gleiche Taktgliederung und die mannigfaltige Tonbewegung in Gängen und Sprüngen u. s. w. Bei uns erscheint die Taktirung gebundener, die Tonirung freier als die ältere.

Wie überwiegend nun erstlich die rhythmische Kraft das Moderne vom Antiken scheidet, mögen wir leicht erkennen an dem Versuch rhythmischer Variation, worin die spätere, namentlich Bachische Figuration besonders reich ist. Nehmen wir aus den Beispielen § 2 **Nr. 1:** Beethoven's schwärmerisches Abendlied (?) heraus, so fühlt jeder den Grundton und die Farbe unserer Zeit; verändern wir sie in altkirchliche Gestalt:

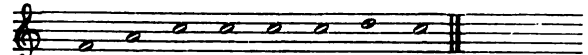


oder noch weiter in Melismen zerfällt:



so würden die ersten zwei ganz richtig in altkirchliche Recitation eingehen; das dritte schon minder leicht — nur bei Palestrina wäre es vielleicht nicht unmöglich, dass er abspringende Sexten in weltlichen Madrigalen verwendete. Das vierte Melisma ist bei Palestrina selten, bei Orlando Lasso häufiger.

Was die Tonirung oder tonische Auswahl und Ordnung der Einzeltöne betrifft, so ist die eigentlich harmonische oder accordische Fortschreitung bei den Alten sehr spärlich: solche Melodiegänge wie *h g d* ‖ *d g h* ‖ *g h d'* ‖ *h d' g'* ‖ kommen fast gar nicht vor. Ein leuchtendes Beispiel altkirchlicher Art ist jedoch das *Magnificat Quinti toni:*



woraus unser Lied »Wachet auf, ruft uns die Stimme« die erste Zeile entlehnt hat. Aehnliches mit Wiederholung des Anfangs-Melismas, als



dergleichen Händel in Prachtchören liebt, würde sich im 16. Jahrhundert schwerlich nachweisen lassen. Von einem andern Magnificat hat bekanntlich Mendelssohn für seinen »Lobgesang« die erste Zeile entlehnt; ein belehrendes Beispiel über die Metathematosis = Umwandlung der Themen, welche sich zuweilen unmerklich vollzieht, leider jedoch auch witzige Köpfe gereizt hat, wildfremde Tonweisen vermöge zufälliger Berührung eines Melisma oder sonst nach willkürlicher Deutung mit einander zu verschwägern.

Die übrigen Beispiele des § 2 werden unseren Zeitgenossen leichter eingehen, selbst das des wenig bekannten Riccius **Nr. 12ᵇ**, welches trotz seines Alters uns gar heimisch anmuthet. Die holdselig rührende Cadenz erinnert an ähnliche Tonfälle bei Mozart und Händel. — Von den Beethoven'schen Beispielen ist **Nr. 2** wegen des raschen Einganges, der die

Grundharmonien schlagend rhythmisirt vorstellt, heut eins der beliebtesten: der plagale Sprung in die Tonica zeigt muthigen Ansatz, dem die mehr weibliche Vocalfigur des 3.—4. Taktes liebreich antwortet — **Nr. 3,** ein mehrmal von Beethoven bearbeitetes Thema, so einfach als wärs eben von der Strasse aufgelesen — bewährt es sich nicht später in muthwilligem — nicht strengen — Contrapunct, wunderbar bildkräftig in rhythmisch harmonischen Wendungen, gleichwie die Themen der Cmoll-Symphonie:



— und **Nr. 4** das pastorale Thema, als flösse es unbewusst wie von selber aus einem Schalmeyen-Vorspiel? — Anderer Anlage und Wirkung sind die von Haus aus menschlichen Gesang athmenden Händel'schen Themen **Nr. 5. 6. 7,** denen Mozart näher verwandt ist. Gar einziger Art, Beethoven allein eigen und erreichbar ist das Thema **Nr. 12,** ein wehmüthig zorniges, doch über den Schmerz triumphirendes Tonbild, dessen Name *Scherzo* wenig zur Sache thut — besonders darin ausgezeichnet, dass es bei Ansicht der drei besonderen Stimmen a. b. c. überall gleich sangbar erscheint, fast nach dem Canon des doppelten (dreifachen) Contrapuncts angelegt, der aber — scherzweise?! — gar nicht angewandt wird, auch nicht erwartet.

Allen modernen Tondichtern ist aber gemein, dass sie die kleineren und grösseren rhythmischen Gebilde — Sätze, Perioden, Sangthemen und Instrumentalfiguren — in ein festeres Grundmaass binden, in dyadischen und triadischen Taktreihen, worin die altkirchliche Kunst vor Palestrina minder fest, etwa sorgloser schaltete. Nicht als hätte ihnen Bewusstsein und Uebung des Rhythmus gefehlt! was ja bei der *musica mensurata* überhaupt unmöglich wäre; aber es sind weniger übersichtliche Säulen und Gewölbe, weniger als wir gewohnt sind aushallende Ruhepunkte in jenen edlen wallenden Gestalten der ächten alten Motetten. Willaert und seine Genossen inmitten des 16. Jahrhunderts beginnen die grosse rhythmische Structur, die in Palestrina, Lasso und Vittoria schon der modernen Befestigung näher steht, während Josquin (im Anfang des Jahrhunderts) bei kürzeren Sätzen wohl übersichtlich, doch in dem edlen hochsinnigen Motett *Coeli enarrant gloriam Dei* gegen die Mitte die langen Rhythmen weniger reizvoll bindet, und fast zur Nothhülfe einige Umkehrungen der Melismen gleichsam in die Schanze schlägt. — Den älteren Melodien unserer Tafel ähnlich sind auch die uns bekannten Töne der Meistersänger, deren musikalische Erfinder wohl nicht alle vom Handwerk waren. Ganz richtig hat E. Hille in d. Bl. 1875 Nr. 1. 2 dargelegt, wie wenig die »79 Meistersängertöne von Valentin Voigt«, herausgegeben von Carl Goedeke, uns anmuthen, wie schwierig und fremdartig ihre Wiederbelebung sich heut ausnehmen würde, wenn auch — mit gewissen rhythmischen Freiheiten — aus einzelnen jener ungefügen Melodien ein contrapunctisch stilisirter Chor möglich wäre. (Unserer Weise näher und von allgemein dauerndem Werth sind die Sammlungen von G. Forster und W. Chappell.)

8.

Nachdem wir die strengere Rhythmik und freiere Tonbewegung als Eigenthümlichkeit der neueren Musik erkannt haben, werden uns auch die übrigen Besonderheiten klarer heraustreten, nach denen man insgemein die Stilunterschiede zu fassen pflegt. Wird auch durch solche Kategorien niemals die Schöpfung der schönen Melodie, noch des Inhalts der Schönheit bestimmt, auch nirgend ein Gesetz der Kunst aus Kategorien entwickelt: so sind jene Kategorien doch nützlich als Handhaben für das historische Gedächtniss und die ästhetische Vergleichung. Es ist ein folgenschweres Irrsal der selbstgerechten Dialektik, diese Kategorien (keineswegs aristotelische!) für Denknothwendigkeiten zu geben, als hätten sie logische oder ethische Gesetzeskraft. Viel unnützer Streit wäre vermieden, wenn dieser einfache Sachverhalt jederzeit erwogen wäre, wie ihn am bündigsten Lotze dargelegt hat (Aesth. 459; vgl. auch Niederrhein. Musik-Ztg. 1863 S. 141), ohne sie deshalb zu verbannen und ihren lehrhaften Inhalt zu verkennen. Für unser musikalisches Bedürfniss genügt wohl die bekannte historische Gruppirung in die **materielle** Eintheilung der drei Hauptformen:

1. der antik-orientalen einstimmigen Declamation, scalenhaft in engem Umfang bewegt, ursprünglich (?) im Tetrachord, mit theoretischer Kenntniss der Grundharmonien ohne praktische Verwendung (?) —
2. der mittelalterlich harmonischen Bewegung der Mehrstimmigkeit, des Contrapunkts —
3. der modernen farbenreichen Vielstimmigkeit mit ihren rhythmischen und harmonischen Freiheiten — Verflachung und Vertiefung in unablässiger Wechselwirkung, deren Folge — nicht Ziel — die Selbständigkeit des Instrumentals neben dem Gesange —

welcher wir die mehr **innerliche** Gestaltung der Melodien (hauptsächlich unserer Zeit) zur Seite stellen, wonach die Melodien sich erbauen:

1. tonisch oder harmonisch, scalenhaft oder accordisch angelegt,
2. consonant oder dissonant beginnend, initial- oder medial-tonisch,
3. fliessend — stockend, rational — synkoptisch, ebenmässig — schwankend, wechselnd rhythmisirte.

Bezüglich der **materiellen** Eintheilung ist ins Auge zu fassen, dass der Hauptunterschied: Ein- und Mehrstimmigkeit, zwar leicht verständlich, aber uns Neueren schwer begreiflich ist, indem unser Ohr der sinnlichen Schönheit des Vollklanges so gewohnt ist, dass die asiatisch-hellenische Einstimmigkeit (in Unisono und Octaven) uns schier unbegreiflich scheint, weshalb man oft versucht hat, den geistreichen Griechen, die so viel Kunst und Künste besassen, auch moderne Harmonien anzudichten, obwohl sie selbst nichts davon erzählen und Franco's (1220) Entdeckung der consonirenden Terz sammt ihren Consequenzen als Neues anerkannt ward im Gebiete der antikgewöhnten Tonübung. Diese Entdeckung scheidet alte und neue Zeit und bleibt so lange Grundpfeiler unserer Kunst, als die Naturharmonie, die ihr zu Grunde liegt, sich behauptet und bewährt. — Auf diesem Grunde ist möglich, auch Fremdes, Abweichendes oder Verwildertes zu verstehen, was umgekehrt unmöglich; mit anderen Worten: Unsere künstlerische durch Temperatur und Instrumentalmissbrauch oft von der reinen Wahrheit abschweifend irregeleitete Kunst hat dennoch den festen Grund ihrer Lebenskraft in den Naturharmonien, während die Griechen, in Scalengesang und Chromatik nur scheinbar einfacher und natürlicher, den eigentlichen Naturklang der Harmonie verloren oder nie erkannt haben.

Die **innerlich** theoretische Eintheilung sucht die Folgerungen aus jenen materiellen Grundlagen, um den Aufbau der Melodien anschaulich zu machen. Das Gesetz der Tonalität ist die Festsetzung Eines Tones, in dem sich die Melodie bewegt, des Grundtones der Scala. Innerhalb dieses Bezirkes muss sich ein Tonsatz bewegen, um überhaupt verstanden zu werden: niemand versteht den zweiten, dritten Ton, wenn ihm der erste vergessen ist; der Wechselbezug, das Hin- und Wiederblicken der Tongestalten ist der erste Grund ihrer Schönheit. Diese Bedeutung des Grundtons (θέσις, indisch *ansa*) scheint

allem Gesange aller Völker unentbehrlich (vgl. Lotze, Aesth. S. 470); womit nicht gesagt ist, dass Einem grösseren Ganzen immer derselbe Eine Ton Grundton sei und bleibe, sondern nur: dass dies Eine melodische Glied, eine diese Melodie ohne Grundton unverständlich sei. Das älteste hierauf bezügliche Gesetz lautete: Es soll Anfang- und Schlusston Eines Tonsatzes überall derselbe sein; aber schon die späteren Niederländer (1500) gingen weiter, indem sie sich erkühnten den Anfang freier zu lassen, daher: *in fine videtur cujus toni.* So verstehen wir in unserer letzten Abtheilung das zweite Glied: Consonant oder initial-tonisch sind die, welche den Grundton beginnen und schliessen lassen — woraus das Gegentheil: dissonant und medial sich von selbst versteht. — Die übrigen zwei Glieder: Tonisch-scalenhaft — und fliessend-rational-gleichmässig bedürfen ebenfalls keiner Erläuterung.

Nach diesen gegebenen Merkmalen des Materiellen und Theoretischen pflegen wir nun insgemein bewusst oder unbewusst die Melodien zu bezeichnen, ohne damit sogleich über Gut und Böse zu urtheilen. Offenbar durchflechten sich jene Abtheilungen wechselseitig, dergestalt, dass manches Ursprüngliche sich in spätester Zeit wieder findet, anderes Allerjüngste bereits in uralten Melismen vorkommt. So giebt's noch heute einfache Declamation in der buntgefärbtesten Oper, und umgekehrt kommt Septime und Tritonus vor, längst ehe — laut Coussemaker's Entdeckung (Art harmonique aux 12. 13. siècles p. 97, 9) — dergleichen erlaubt war.

Dennoch hielt eine ansehnliche Zahl Meister an denjenigen Kunstgesetzen fest, die von Deutschen und Niederländern entdeckt, durch Römer und Venetianer systematisch verzeichnet, als Fundament und Hülfe, als unentbehrliches Werkzeug wohllautender Tongebilde sich bewährt hatten. So entstanden die Regeln und Verbote der Tonbewegung, die seitdem alle Meister von Josquin bis Beethoven anerkannten, nicht als Fesseln der Freiheit, wie einige Thoren vorgeben, sondern um die wahre Freiheit darzustellen, die überall, in Natur- und Geist-Bezirken sich innerhalb gewisser gottgegebener Schranken bewegt. Sind doch auch die Regeln der Metrik dem Poeten kein Hinderniss der Gedankenschönheit, sondern selbst den genialen Dichtern nur eine Handhabe, das Gewand der Sprache in edlen Faltenwurf zu fassen. Dabei vergessen wir nicht was der alte Meister sagte: *item* ist eine *Regul* ja kein Evangelium. Denn jene Wohllautsregeln einmal zu überspringen, um Anderes auszudrücken, als was dem ruhigen Fluss der Schönheit angemessen ist — das hebt die Regel nicht auf. *Exceptio firmat regulam;* gewiss aber ist, dass die weltbewegenden Genien, die selbst von Regelfeinden verehrt werden, an der Regel festhielten, worin sie eben eine glückliche Gesetzlichkeit erkannten. Unwandelbare Naturgesetze, wie das der Tonalität, brachen sie nicht.

Wie wir diese glückliche Gesetzlichkeit unbewusster Weise in uns besitzen und gebrauchen, das mögen wir vergleichsweis lernen an dem vielbesprochenen Phänomen des Tritonus-Verbotes.

(Fortsetzung § 9: Ueber Tritonus und Leitton — folgt nächstens.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Orgelbauten des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin. Herausgegeben von **J. Massmann**, Grossherzogl. Musikdirector in Wismar.

Erster Theil: Die Orgelbauten der Residenzstadt Schwerin. Nebst einem Verzeichniss der von Fr. Ladegast und Fr. Friese erbaueten Orgelwerke. Herausgegeben etc. Wismar, Hinstorff'sche Hofbuchhandlung. 1875. X und 147 Seiten gr. 8.

Der Herr Verfasser behauptet auf dem Titel, er habe die Orgelbauten seines Vaterlandes »herausgegeben«, was sicherlich nicht in seiner Absicht lag, da es ein Ding der Unmöglichkeit ist. Er hat damit nur sagen wollen, dass er die Orgeln jenes Landes beschrieben habe, und von dieser Beschreibung liegt hier der erste Theil vor. Solche Specialwerke sind immer sehr willkommen; wir freuen uns daher über das Buch des Herrn Massmann und empfehlen es Allen, welche dem darin behandelten Gegenstande ihre Aufmerksamkeit schenken.

Der Verfasser hatte in seiner Stellung als Revisor der Orgelbauten die beste Gelegenheit, den Gegenstand von allen Seiten kennen zu lernen. Sein Werk wird drei Theile umfassen.

Der vorliegende erste Theil behandelt die Orgeln, welche sich in Schwerin, der Landeshauptstadt, befinden — Herr Massmann nennt sie die »Residenzstadt«, denn er ist ein allerunterthänigster Obotrite.

Der zweite Theil soll die Orgeln in den übrigen grösseren Städten jenes Landes (Rostock, Wismar, Güstrow, Parchim u. a.) beschreiben; der dritte die der kleineren Städte und der grösseren oder bedeutenderen Landgemeinden, wobei auch noch zum Schluss eine vollständige Uebersicht sämmtlicher Orgelwerke älterer wie neuerer Zeit jenes Grossherzogthums verheissen wird. Der Verfasser sagt ausdrücklich: »eine vollständige Uebersicht über sämmtliche Orgelbauten in Mecklenburg-Schwerin, die neuen sowohl wie die älteren« — womit etwas Unmögliches versprochen wird. Er wird auch nur sagen wollen: ein Verzeichniss aller gegenwärtig in M.-Sch. vorhandener Orgeln älteren oder neueren Datums, und hiermit werden wir uns gern zufrieden geben. Dieser Theil der im praktischen Gebrauche befindlichen Musikinstrumente dürfte dann, soweit es Mecklenburg angeht, in einer Vollständigkeit beschrieben sein, wie in keinem anderen Lande.

Sämmtliche Orgeln, welche von Herrn Massmann in diesem ersten Theile beschrieben sind und noch in den folgenden Theilen zur Aufzählung kommen werden, sind Kirchenorgeln. Das versteht sich für den Verfasser so sehr von selbst, dass er es nicht einmal in der Vorrede bemerkt. Unter den Dispositionen mehrerer von Ladegast erbaueten Hauptwerke theilt er S. 130—132 zwar auch eine von 52 Registern aus einem »Musikvereinsgebäude« mit, aber dieses Gebäude liegt in Wien, und Wien liegt bekanntlich nicht in Mecklenburg. In seinem Vaterlande die Orgeln anderswo, als in der Kirche suchen zu müssen, ist Herrn Massmann muthmaasslich ein monströser Gedanke, denn in seiner Beschreibung fliessen ihm geistliche Redensarten zu, wie einem Pastor die Bibelsprüche. In den S. 86 mitgetheilten Schlussworten seines Gutachtens über die jüngsthin von Ladegast erbauete schöne und grosse Orgel im Dom zu Schwerin apostrophirt er den »kunstsinnigen Allergnädigsten Landesherrn«, die »Mitglieder der Grossherzoglichen Hohen Dombau-Commission« und endlich den »Allmächtigen, dem zu Ehr' und Preis dies herrliche Kunstwerk erbauet wurde« und der »dasselbe in seinen schirmenden Schutz nehmen und vor jedem Unfall behüten und bewahren« möge. Hier fehlt nur noch das Amen. Der Verfasser liess die letzteren Worte, abweichend von der übrigen lateinischen Schrift seines Buches, mit den grössten gothischen Lettern setzen, welche in der Hinstorff'schen Rathsbuchdruckerei vorhanden sind und hat nun vielleicht eine kindliche Freude daran, seine Erbaulichkeiten in diesem antiken Gewande zu besehen. Aber was er hierbei nicht sieht, die grosse Geschmacklosigkeit und literarische Unbeholfenheit, das sehen die Leser um so schärfer. Wenn man sich hinsetzt ein Buch zu schreiben und gedruckt in die Welt zu senden, so thut man gut, nicht zunächst sein Augenmerk zu richten auf den Allergnädigsten Landesherrn, hohe Dombaucommission oder selbst den lieben Herrgott, sondern vielmehr auf das, was zur Zeit literarischer Schick, Brauch und Bildungsstand ist. In dieser Hinsicht macht das Buch des Herrn Massmann keinen sehr gebildeten Eindruck. Wir sind

aber um so mehr bestrebt, unser Feld, das literarische Gebiet, möglichst rein zu erhalten, weil eine dumpfe, frömmelnde und unmännlich unterthänige Gesinnung ohnehin auf vielen andern Gebieten um sich greift, auf denen man ihr nicht beikommen kann. An der Sprache hängt aber schliesslich Alles, daher muss man unermüdlich bei der Hand sein, um die literarischen Röcke auszuklopfen.

Die reichen sachlichen Mittheilungen des Herrn Verfassers werden dankend acceptirt. Wenn dieselben auf den Leser nicht den Eindruck machen, der unter anderen Umständen damit erzielt werden könnte, so hat dies verschiedene aber verwandte Ursachen. Zunächst werden alle Orgelbau-Contracte in voller Länge und Umständlichkeit mitgetheilt, selbst Contracte mit Orgelstimmern und dergleichen, was das Buch in ein Actenbündel verwandelt und damit als Druckwerk unlesbar macht. Sodann spricht er da, wo er ein Gesammturtheil über ein Werk abgiebt, allzusehr in Superlativen, was bei technischen Gegenständen besonders unvortheilhaft ist. Dies zeigt sich namentlich bei denjenigen Werken und Meistern, welche fast den ganzen Band einnehmen, bei Ladegast und der von ihm erbauten Orgel im Schweriner Dom. Von S. 29 bis 86 unterhält Herr Massmann uns über das Werk, Ladegast im Allgemeinen nimmt dann noch S. 121 bis 141 in Anspruch; drei von den fünf Tafeln sind ebenfalls der Domorgel gewidmet. Alles nicht zu viel, denn es handelt sich um einen vorzüglichen Meister und um ein grossartiges Werk. Wenn der Verfasser über dieses nach all den Anstrengungen aber schliesslich kein besseres Gesammturtheil zu geben weiss, als den gesperrt und fett gedruckten Bombast des Herrn Langer aus der Gartenlaube: »Die Orgelbaukunst sah zu keiner Zeit [! »keiner Zeit« lässt Herr Massmann fett drucken!] solchen Erfolg, wie hier nie rastender Fleiss und Genialität errangen« u. s. w., so sieht das für ein gründlich sein wollendes Fachwerk sehr dürftig aus. Die Worte »zu keiner Zeit« noch durch den Druck hervorzuheben, sollte der Herr Verfasser vorsichtigerweise doch unterlassen haben. Denn es ist eben ein Hauptmangel seines Buches, dass er seinen Gegenstand nicht in die allgemeine Geschichte der Orgel und des Orgelbaues einreiht, sondern gänzlich isolirt behandelt. Wäre Ladegast nicht zufällig ein auswärtiger Meister, so könnte man glauben, Mecklenburg sei rings von orgellosen Mongolen umgeben. Die Orgeln von einigen nicht-obotritischen Städten werden zwar gelegentlich erwähnt, obwohl ohne sachlich-belehrende Vergleichung, aber kein einziges Literaturwerk der gesammten Orgelgeschichte wird in dem Buche angeführt. Wir verlangen aber nicht nur dieses, sondern von einem gebildeten Schriftwerke erwarten wir auch, dass der Verfasser sich seinem Gegenstande wissenschaftlich gewachsen zeigt und wenigstens einen ernstlichen Versuch macht, die Specialgeschichte seines Vaterlandes in die allgemeine Geschichte zu verarbeiten; dann erst ist er zu Urtheilen berechtigt, welche wissenschaftliche Bedeutung haben. Bis dahin wird Niemand glauben, dass Herr Massmann aussagen könne, ob Ladegast's Leistung zu keiner Zeit und in keinem Lande erreicht sei, sondern man wird sein Buch vielmehr wesentlich als eine Lobschrift auf Ladegast ansehen und es dadurch geringer schätzen, als es wirklich verdient. Denn es bleibt immerhin eine dankenswerthe, mit Liebe und Kenntniss unternommene Arbeit, die wir hiermit empfehlen und von der wir wünschen, dass der Herr Verfasser sie bald vollenden möge.

Berichte.

Berlin, 30. December.

F. Das am 27. Dec. von Frau Schultzen-Asten und Fräulein Julie von Asten unter Mitwirkung von Frau Schumann, Herrn Stockhausen und Herrn und Frau Joachim veranstaltete Concert, war, wie bei dieser Mitwirkung nicht anders zu erwarten war, ausserordentlich besucht, oder richtiger gesagt, der Saal war ausverkauft. Fräul. v. Asten spielte die Dmoll-Sonate von Schumann und das Hmoll-Rondo von Schubert mit Herrn Prof. Joachim, im Verlauf des Concertes die Variationen von Brahms über ein Haydn'sches Thema für zwei Claviere in Gemeinschaft mit Frau Schumann, ferner allein Nachtstück Nr. 4 von Schumann, Lied ohne Worte A-dur aus dem 8. Heft von Mendelssohn und As-dur-Walzer Op. 34 von Chopin, und accompagnirte ausserdem sämmtliche Gesangsnummern. Das ist für eine Dame wahrlich keine geringe Aufgabe, und wir bedauern um so mehr, wenn unsere Anerkennung nur eine sehr bedingte sein kann. Die beiden Nummern mit Violine wurden durch Angst und Unruhe erheblich beeinträchtigt, auch schien Fräulein v. Asten vergessen zu haben, dass sie mit Violine spielte, so souverain erschallte mitunter der Clavierton. In der Schumann'schen Sonate gelang das Scherzo recht gut; im Adagio könnten wir uns die Arpeggien am Schluss schöner *legato* denken. Die Variationen über ein Thema von Haydn gehören mit zu dem Schönsten, was Brahms geschaffen; die Ausführung in Gemeinschaft mit Frau Schumann, der vom Publikum eine enthusiastische Aufnahme bereitet wurde, war vortrefflich; dagegen haben wir gegen die Wahl der Stücke von Mendelssohn und Chopin viel einzuwenden. Das sind Stücke, die nach keiner Seite hin Schwierigkeiten bieten, die sich kein clavierspielender Dilettant entgehen lässt und die in jedem Conservatorium zum eisernen Bestand des Repertoires gehören. Das Publikum, überhaupt jeder Musikfreund hört gern einmal altes Bekanntes, aber nicht zu Bekanntes, und der Künstler hat die Pflicht, auch etwas zu geben, was der Reproduction des dilettirenden Concertbesuchers nicht so leicht zugänglich ist. Das war nun hier nicht der Fall, die Ausführung liess sogar nach Seite der Rhythmik viel zu wünschen übrig, und ungern erfüllen wir diesmal die Pflichten unseres kritischen Amtes, indem wir vom absoluten künstlerischen Standpunkt aus die Clavierleistungen als ungenügend für die Oeffentlichkeit bezeichnen, und hiermit das Urtheil des Publikums, welches Fräulein v. Asten durch Hervorruf ehrte, corrigiren. Die andere Concertgeberin Frau Schultzen-Asten hat eine angenehme, leicht und hell klingende Sopranstimme, welche vortrefflich geschult ist. Ihre Individualität weist sie auf ein kleines Gebiet, nämlich das des Naiv-Anmuthigen, welches tiefere Empfindung und Leidenschaft ausschliesst. Dass sie aber auf diesem Gebiete vollendete Künstlerin ist, bewies sie vor allem in der Arie von Lotti »O pur dicesti«, welche sie für die durch Frau Joachim's Erkrankung ausfallende Nummer sang. Wir hörten ferner von ihr »Ich liebe dich« von Beethoven, Schilflied von Mendelssohn und Wiegenlied von Taubert, welches letztere wir im Concertsaal ohne Schmerz entbehrt hätten. Mit Herrn Professor Stockhausen sang die Concertgeberin das Duett aus dem zweiten Act des Figaro zwischen Susanne und dem Grafen und Duette von Schumann »So wahr die Sonne scheint« und Familiengemälde. Nicht genug können wir die deutliche Aussprache rühmen, desgleichen die gute Technik, die sich besonders in der sicheren Ausführung der feinen Verzierungen und Varianten in der Lotti'schen Arie bekundete. Ueber Frau Schumann, die Herren Joachim und Stockhausen etwas zu sagen, können wir uns füglich ersparen; wer Interesse für Musik hat, hat sie gehört und weiss, was die Kunst in ihnen besitzt. Nur das möchten wir erwähnen, dass das Concert nach jeder Richtung zu viel des Guten bot, es dauerte über zwei Stunden — acht Nummern —, und die Mitwirkenden hätten für eine Serie von Concerten gereicht. Hier gab Jeder etwas; nicht genug, um den Künstler seiner vollen Bedeutung nach würdigen zu können, zu vielerlei, um einen befriedigenden, nachhaltigen Eindruck vom Concert zu haben.

Triest, December 1875.

E. B. Jener wohlthätige Einfluss, den die immer grössere Verbreitung der Kenntniss deutscher Meisterwerke in Italien auf fast alle Musikproductionen, sowie auf die Mehrzahl der in der letzten Zeit dort componirten Musik-Werke ausübt, macht sich nun auch in dem Fache der Opern-Composition geltend. Nicht zu leugnen ist der Einfluss, den hier Rich. Wagner in Bezug auf sauberer gehaltene Instrumentation, auf gehaltvolleren Orchestersatz überhaupt, ausgeübt hat. Auch der in vielen Städten Italiens gegebene »Freischütz«, sowie Glinka's »Das Leben für den Czaar« haben sicher mit veredelnd eingewirkt. Die besseren Opern-Componisten stehen daher momen-



tan auf einer Art Uebergangsstufe, und als bestes Product dieser Epoche dürfte Ponchielli's Oper »I Lituani« anzusehen sein. Der Text dieser Oper ist von Ghislangoni (dem Verfasser des »Aïda«-Textes) nach einem Epos von Adam Mickiewicz »Konrad Wallenroot« bearbeitet worden. Die Handlung spielt gegen Ende des 14. Jahrhunderts und möge hier in Kürze Raum finden. Das Vorspiel der Oper führt uns auf das Schloss des lithauischen Fürsten Arnold; ein Lithauer schildert die Verwüstung des Vaterlandes durch das Schwert des deutschen Ordens, welcher von Marienburg aus seine verheerenden Einfälle in Lithauen ausführt. Aldona, des Fürsten Schwester, Gattin Walter's (Sopran), tritt auf; sie erwartet der Beiden Rückkehr aus der Schlacht. Die Helden erscheinen alsbald, aber durch einen, der ihnen verrathen, haben sie neuerdings eine blutige Niederlage erlitten. Walter (Tenor) sieht den Zerfall Lithauens bevorstehend und beschliesst, Alles zu versuchen, selbst Verrath nicht zu verschmähen, um die Feinde zu vernichten. Er nimmt von den Seinen, von Aldona Abschied — weist der Letzteren Begleitung zurück, denn sein Weg führt durch die schwarze Nacht der Missethat und des Verraths. Der erste Act spielt 10 Jahre später. Walter hat sich in den deutschen Orden einzuführen gewusst, seine Tapferkeit hat ihm den hohen Rang des Hochmeisters dieses Ordens errungen. Wir finden uns auf dem Platze vor der Kathedrale von Marienburg, zahlreiches Volk harrt vor der Kirchenthüre, denn heute sollen dem neuen Hochmeister die Insignien seiner Würde in feierlicher Weise übergeben werden. Eine Schaar gefangener Lithauer wird vorgeführt — Arnold (Bariton) befindet sich auch darunter, und als Walter, nunmehr Konrad, von Priesterhand gesegnet und gekrönt wird, erkennt Arnold seinen Schwestermann. Die Ritter ziehen ab, blos Arnold verbleibt, später erscheint eine Pilgerin, Aldona, die ihren Gatten seit Jahren vergeblich suchend, nun ihren Bruder als Gefangenen wiederfindet. Im zweiten Act wird die Einsetzung des neuen Hochmeisters durch ein Bankett gefeiert. Konrad verlangt nach einem Barden, der einen Heldensang anstimmen solle, Arnold und Aldona treten als Sänger verkleidet auf. Arnold singt von Lithauens Wiedererstehung, seiner Freiheit — Konrad glaubt sich verrathen und zückt das Schwert gegen Arnold, da tritt Aldona dazwischen, und der Hochmeister erkennt die Seinen, schützt sie gegen den erwachenden Zorn seiner Ritter, und das Gelage beginnt von Neuem. Der dritte Act wird durch ein Orchester-Vorspiel eingeleitet, welches das Wüthen einer Schlacht ausdrücken soll; beim Aufgehen des Vorhanges sieht man Verwundete über die Scene schleppen. Aldona erscheint, nach ihr Konrad, der ihr Kunde von einem grossen, durch die Lithauer erfochtenen Siege bringt, die Frucht seines Verrathes. Er schildert das Glück ihrer nahen Wiedervereinigung, doch Aldona sagt, es sei nun zu spät, ihre Lebenskraft gebrochen, sie fühle sich am Ende ihrer Tage. Eine Glocke ertönt aus dem alten Gemäuer des nahen Klosters, und eine Stimme ruft: Wehe, Fluch und Gericht! über Konrad. Da erkennt Konrad, dass er der heiligen Vehme verrathen worden sei und nun sterben müsse. Er kehrt in das Schloss zurück und trinkt Gift. Die Schöffen dringen in den Saal, Konrad vertheidigt sich tapfer — als Aldona mit einer Schaar Lithauer eindringt, welche die Freischöffen überwältigen. Doch nun beginnt das Gift in Konrad zu wirken und er stirbt in den Armen Aldona's, während im Hintergrunde die Willis erscheinen und singend seinen Leib bekränzen. Man sieht: düsterer konnte ein Opern-Text nicht leicht gefunden werden. Verrath lauert an jeder Ecke, die Stimmung ist daher in der ganzen Oper eine zu gedrückte, finstere, selbst da, wo es nur Freude und Lustbarkeit geben sollte. Was die Musik der »Lituani« betrifft, so nimmt der Componist im Anfange einen ganz grossartigen Anlauf — die unbedeutende, nicht eben edel gehaltene Ouverture abgerechnet; ein A capella-Chor, der sich nach und nach zum grossen Ensemble-Stück steigert, ist von grosser Wirkung. Ebenso bedeutend sind Krönungsmarsch und Tenor-Solo im ersten Acte gehalten, ein Duett zwischen Sopran und Bariton aber von geradezu überraschender Wahrheit und Schönheit. Die Balletmusik des zweiten Actes ist durchgängig frisch, theilweise originell, der Gesang der Barden voll schöner Züge, wenn auch durch allzu starke Orchestration beeinträchtigt. Der dritte Act steht gegen das Vorhergegangene entschieden zurück, überhaupt macht uns die Arbeit den Eindruck, als sei sie in glücklicher Stunde begonnen, aber mit allzu grosser Hast beendet worden. Zu tadeln ist die wenig polyphone Behandlung der Chöre, ferner Ponchielli's Art, den Chor fast stets mit der Balletmusik mitgehen zu lassen, ein Effect, der sich sehr bald abschwächt und langweilig wird. Wer sich übrigens jener schablonenhaften Accompagnements in den italienischen Opern erinnert und darunter gelitten hat, wird angenehm überrascht sein zu hören, wie Ponchielli das Orchester behandelt. Was dabei zu viel ist, schleift sich wohl in dem nächsten Werke ab, der Componist wird ja nun wohl beobachtet haben, wie die Sänger an manchen Stellen durch die Begleitung übertönt werden und gewissermaassen geopfert dastehen. Wie wir hören, schreibt Ponchielli jetzt an einer neuen Oper: »Gioconda«, deren Aufführung sogar im Scala-Theater schon angezeigt ist; möge sich der talentvolle Componist Musse beim Arbeiten gönnen und dabei einzig und allein, alle äusseren Motoren unberücksichtigt lassend, seiner Inspiration folgen; wir werden dann sicherlich manches bedeutende Werk aus seiner Hand empfangen.

Nachrichten und Bemerkungen.

* Von der Partitur von Mozart's Don Giovanni, welche 1869 von Prof. Bernhard Gugler bei Leuckart in Leipzig herausgegeben wurde, erschien unlängst eine neue Ausgabe, auf welche wir hiermit die Leser aufmerksam machen. In dieser neuen Ausgabe findet man die sehr wenigen Fehler, welche noch bei der ersten Edition übersehen waren, sorgfältig verbessert, so dass dieselbe als eine völlig fehlerfreie bezeichnet werden kann — gewiss ein Vorzug dieses Partiturdrucks, welchen derselbe nur mit wenigen anderen Werken theilt. Die neue Ausgabe ist auch dadurch noch für den Ankauf vortheilhafter eingerichtet als die frühere, dass sie zu zwei verschiedenen Preisen vorliegt: 1) als Prachtausgabe im Handpressendruck (wie früher) zu 36 Mark und 2) als gewöhnliche Ausgabe in gutem Ueberdruck für 17 Mark, mithin nicht ganz die Hälfte des früheren Preises. Für diese geringe Summe ist also die Möglichkeit geboten, sich die beste Partiturausgabe des Don Juan zu verschaffen, welche existirt.

* Wie bedeutend der Verkauf kleiner Lieder und anderer populär gewordener Stücke in einer Stadt wie London ist, kann man aus den Preisen abnehmen, welche für das Verlagsrecht solcher Sachen gezahlt werden. Unlängst (im November v. J.) kam in dem bekannten Auctionssaal von Puttick & Simpson in London der gesammte Vorrath an Platten nebst den Verlagsrechten der Londoner Firma Duff & Stewart (in Oxford Street) zur Versteigerung. Hierbei wurden gezahlt für das Lied »Only« von Gabriel nur £ 516, und für »Weary« von demselben £ 195; für »Would you be a Sailor's Wife?« £ 78. Songs of the Elements von Glover kamen £ 134; Songs of the Seasons £ 232; The Good-bye at the door £ 264; »Will you love me then as now?« £ 88; A Bird Song von Hatton £ 147; Nina von Hobbs £ 95; Esmeralda von Levey £ 546; Magic of Music £ 66; »Maritana, Gay Maritana« £ 85; Philip the Falconer von Loder £ 68; Brave Old Oak £ 70; Premières Etudes von Barnard £ 210; Il Talismano von Balfe £ 118; Parfait Amour von Hime £ 149; »I love my love« von Pinsuti £ 453 [!]; The Raft £ 129; The Angel at the Window £ 210; Blondina von Gounod £ 96 u. s. w. Für diese Summen (welche wir Augener's Monthly Musical Record vom 1. Dec. 1875 pag. 179 entnehmen) wurden die Platten inclusive Verlagsrecht von verschiedenen Londoner Musikverlegern erstanden. Die bisherigen Eigenthümer sind so obscure Persönlichkeiten wie die Mehrzahl ihrer Componisten. Konnten 8 bis 10 gestochene Musikplatten (denn dieses ist etwa der Umfang der meisten Stücke) zum Theil mit mehr als zehntausend Mark bezahlt werden, wie ungeheuer muss die Verbreitung oder, wie man jetzt mit Vorliebe sagt, die Popularität sein, deren sich die Herren Gabriel, Pinsuti, Levey und ähnliche Grössen erfreuen!

* Unter der Ueberschrift »Kenntnissreicher Kritiker« bringt die Berliner Musikzeitung »Echo« ein »Eingesandt« welches unsern Lesern sicherlich auch Vergnügen machen wird, da es eine Persönlichkeit betrifft, die in gemeinen Angriffen gegen Alles, was ihr im Wege zu stehen scheint, keine Grenzen kennt. Das »Eingesandt« lautet: »Der Concert-Referent der ‚Post' *W. T.* wird da auf einem argen Irrthum *ertappt*. In dem Concert, welches der Musikdirector Herr Ueberlée am 21. d. M. [Nov.] in der Dorotheenstädtischen Kirche veranstaltete, spielte Herr Concertmeister Rehfeld anstatt der Sonate von Veracini, welche auf dem Programme stand, eine Sonate von Tartini. In dem guten Glauben an den Buchstaben des Programms hält der kenntnissreiche Mann die Sonate von Tartini für die von Veracini und äussert sich in der Nummer 276 der »Post« über die nicht gespielte folgendermaassen: ‚Sehr dankbar bin ich Herrn Concertmeister Rehfeld, der eine alte Sonate von Francesco Veracini und das allbekannte Air von Sebastian Bach ganz vortrefflich spielte. Das erstgenannte Werk mag um 1720 geschrieben sein. Der Componist, wohl der grösste Geiger seiner Zeit neben

Tartini, kam 1720 nach Dresden in die Hofkapelle. Die Zeitgenossen fanden seine Werke bizarr, capriciös, nur seiner Virtuosität liessen sie Gerechtigkeit widerfahren: kühn und grossartig wird das Spiel Veracini's genannt. Nach der einen Sonate zu urtheilen, war der Florentiner Meister kein verschrobener, sondern ein sehr feiner Kopf! Freilich Anno 1720 mochten die musikalischen Ideen und Combinationen den Eindruck von »Zukunftsmusik« machen. Der Durchschnittsmensch hasst und verfolgt Alles, was seinen Horizont übersteigt.' (!) Nicht minder auffallend erscheint es, dass derselbe Herr nicht einmal die von Herrn Oberhauser in demselben Concert gesungene Arie kennt, welche an Stelle der von Ueberlée mit Violinbegleitung componirten vorgetragen wurde. Es ist in demselben Bericht zu lesen, — ‚was er (Oberhauser) vortrug, weiss ich nicht, keinesfalls war es eine Arie mit Violine.' Nun so sei es dem Herrn hiermit gesagt, dass die Arie von einem gewissen Händel ist und aus einem nicht ganz unbekannten Werke desselben, welches »Josua« heisst. *B.*« (Echo vom 2. Dec. 1875.) Die Leichtfertigkeit eines solchen Geschreibsels setzt uns keineswegs in Erstaunen; eine derartige Sachkenntniss ist die würdige Grundlage seiner literarischen Gemeinheiten. Dass Herr T. von Händel nichts weiss, nicht einmal Stücke aus seinen bekanntesten Werken zu erkennen vermag, ist uns persönlich noch besonders angenehm, denn der Leser wird den Werth seiner Aeusserungen hiernach ohne weitere Beihülfe zu schätzen wissen. Er »kümmert sich um solches Zeug wie Händel'sche Musik überhaupt nicht«, wie ein Gesinnungsgenosse von sich bekannte, und thut vielleicht gut daran, falls es sein höchster Ehrgeiz ist, in der musikalischen Literatur den Part eines von Wagner belobten Pickelhäring zu agiren. Seine ersten »Studien« liessen aber Besseres vermuthen, und auch jetzt noch, wo wir ihn als einen Secretär der Zukunftspartei anzusehen haben, können wir uns nicht davon überzeugen, dass den ernsteren Kunstbestrebungen dieser Partei mit seinen Gemeinheiten auf die Dauer gedient ist.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. Januar 1876. **Nr. 2.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Symphonie in D-moll von Julius O. Grimm. — Bemerkungen aus Anlass des Oppel'schen Aufsatzes: »Seltsame Stellen« etc. (Schluss.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Klassischer Hausschatz). — Musikbericht aus Hamburg. — Berichte (Göttingen, Leipzig, Kopenhagen). — Anzeiger.

Symphonie in D-moll
von Julius O. Grimm.

(Symphonie für grosses Orchester componirt und Richard Barth gewidmet von Julius O. Grimm. Op. 19. Leipzig, J. Rieter-Biedermann. Partitur M. 20. Stimmen M. 27. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten M. 9.)

Es ist auffallend, dass unter den vielen Musik-Novitäten, womit unsere Zeit wirklich gesegnet ist, verhältnissmässig so wenig Hervorragendes und Bedeutendes ist. Es componiren jetzt so viele Menschen, dass es Einem fast vorkommen könnte, als ob das Tondichten auf einmal leichter geworden wäre und wirkliche Genies dazu nicht mehr nöthig seien.

Man hat viel Zeit nöthig, um nur die grösseren, jetzt erscheinenden Werke durchzusehen, und im Ganzen selten viel Freude davon. Man merkt so viel Umstände jetzt, es muss Alles auf das Glänzendste und Dickste instrumentirt werden und die Hauptsache, Musik und Form, wird darüber vergessen. Um so wohlthuender ist es einem Werke zu begegnen, das wirklich im Stande ist, schon beim Lesen Freude zu bereiten und Hochachtung abzugewinnen, noch in erhöhterem Maasse beim Hören, und das Werk, von dem wir dies Alles mit voller Aufrichtigkeit sagen können, ist eine neue Symphonie Op. 19 von Julius O. Grimm. Der Componist hat sich bereits durch seine beiden Canonsuiten bei allen Kennern als Meister documentirt und thut es nicht minder in seinem neuen Werk.

Die Symphonie, D-moll, vier Sätze, beginnt mit einer Sostenuto-Einleitung, in der das Motiv des ersten Satzes rhythmisch bereits in den Bläsern und Pauken auftritt:



und im fünften Takt vor dem *Allegro* theilweise und in der Tonfolge ähnlich von schöner Klangwirkung:

(Notenbeispiel s. nächste Spalte oben.)

Im Uebrigen kommt es zu einem schönen Aufschwunge, einem tiefen Aufathmen, und die ernste Ruhe, die in der ganzen Einleitung herrscht, trägt viel dazu bei, die Kraft und Energie des Motivs beim Beginn des *Allegros* hervortreten zu lassen:



Der Satz entwickelt sich lebendig und bringt als zweites Motiv eine ruhige, schöne Melodie in der Clarinette und Flöte, von



den Geigen variirt fortgesetzt. Gegen Ende des Theiles tritt ein neues Motiv, von Bässen und Bratschen hübsch contrapunktirt, auf. Die Durchführung unterscheidet sich besonders dadurch von denen in neueren Werken, dass sie nicht den Stempel der Mache trägt, sondern uns durch ununterbrochenen Fluss und warme Empfindung fortreisst. Von grosser Schönheit ist die Steigerung auf einem langen Orgelpunkt auf *G*, in ein majestätisches C-dur auslaufend, das bald zurücksinkt in dumpfe Klänge, an die Wolfsschlucht und unheimliche Gegenden erinnernd. Ob das erste Motiv am Ende nicht gar zu splendid verarbeitet ist, lassen wir dahin gestellt sein. Die Coda ist breit und zeigt von neuen Aussichtspunkten das Erlebte, und der Satz endet entschlossen.

Der zweite Satz ist ein Trauermarsch mit einem Trio von schöner, besänftigender Wirkung, im Uebrigen reich an überraschenden Klangeffecten.

Das Scherzo sprudelt lustig, rhythmisch auf das Glücklichste erfunden und musikalisch von grosser Schönheit.





Das Finale erfordert noch mehr wie die vorhergehenden Sätze ein gutes Orchester, besonders ein schönes Streichquartett. Die perlende, zierliche Geigenfigur kann nur von schöner Wirkung sein, wenn gut executirt, in diesem Falle aber kann dem Satze auch der Erfolg nie fehlen. Er ist von ausserordentlicher Frische und Munterkeit, und wer beim zweiten Motiv:



nicht mit hineingerissen wird in die allgemeine Freude und Lust, dem ist einfach nicht zu helfen. — Die gesunde Kraft und Lebenslust hält durch den ganzen Satz bis zu Ende ungeschwächt aus und hat man schon in den drei ersten Sätzen Vieles gefunden, was den angenehmsten Eindruck gemacht, so trägt das Finale wahrlich nicht dazu bei, das zu vergessen, sondern vielmehr in heiterer, liebenswürdiger Weise zu bestätigen.

Betrachten wir nun das Werk im Ganzen, so finden wir, dass es eine Arbeit ist vom edelsten Streben durchdrungen. Der Componist hat eine Formengewandtheit, wie sie wenige besitzen; er versucht weiter zu gehen auf dem Wege, den uns unsere Classiker gezeigt, er wirft nicht über den Haufen, wie es Viele thun, wo Ueberlegen und Prüfen nöthig ist. Trotzdem können wir uns des Gedankens nicht erwehren, dass Manches vielleicht noch leichter und ungezwungener gelungen wäre, hätte er das Ganze wieder canonisch behandelt. Das klingt ja merkwürdig; aber es scheint uns wirklich, als ob es eine Eigenthümlichkeit des Componisten sei, in Canonform leichter und müheloser schaffen zu können.

Was die Instrumentation betrifft, so muss die Klarheit und Durchsichtigkeit derselben hervorgehoben werden, und dass der Componist jedem Instrument sein Recht als selbständiges Wesen lässt und nicht die neue Mode, Alles tuten zu lassen, was da kann (nebenbei eine bequeme Methode) mitmacht.

Die Symphonie ist bereits in Leipzig (unter Leitung des Componisten), Berlin und Münster mit grossem Beifall zur Aufführung gekommen und wir empfehlen sie allen Musikdirectoren angelegentlich und zwar um so mehr, weil sie von Seiten der musikalischen Kritik bisher noch nicht diejenige Beachtung gefunden hat, welche sie verdient. *) *H. T.*

*) Seit Obiges geschrieben wurde, erschien wenigstens Eine ausführliche Beurtheilung, auf welche wir um so mehr aufmerksam machen, da sie bei genauem Eingehen auf den technischen Bau dem Werke einen ausserordentlichen Werth zuerkennt. Dieselbe ist von Herrn Oskar Bolck geschrieben und steht im »Musikalischen Wochenblatt« Nr. 1 vom 31. December S. 3—6. Es heisst dort u. a. »Als ein Werk von wahrhaft künstlerischem Werth haben wir die vorliegende Symphonie rückhaltlos anzuerkennen. Haben wir Grimm schon früher in seiner canonischen Suite als einen Componisten von bedeutendem musikalischen Können schätzen gelernt, so finden wir in dieser Symphonie nicht allein dieselbe technisch-musikalische Tüchtigkeit, die sich sowohl in dem polyphonen Bau, in der fein gruppirten Instrumentation, in dem formalen Geschick, wie überhaupt in der ganzen Factur ausspricht, wieder, sondern wir erkennen in ihm auch ein poetisches Talent, welches einen bestimmten psychischen Zustand in seinem Innern zu erfassen weiss, aus demselben die verschiedenen Stimmungsphasen sich deutlich vorzustellen vermag und zu den gewonnenen und bis ins Kleinste verarbeiteten Stimmungsgebilden die treffenden musikalischen Ausdrucksmittel findet. . . . Ihrem Gesammteindrucke nach finden wir in dieser Symphonie etwas Beethoven's neunter Symphonie Congeniales.« Zum Schlusse sagt Herr Bolck: »Vorstehender analytischer Versuch möge als der Ausdruck Dessen gelten, was ich beim Studium des Grimm'schen Werkes empfunden habe. Was hierbei als allgemein Empfindbares, was als subjectiv Empfundenes gelten darf, dies vermag ich nicht zu unterscheiden; herzlich freuen würde ich mich aber, wenn ich durch eine — wenigstens in den Hauptzügen richtige Charakteristik des Werkes dazu beigetragen hätte, zunächst die Concertdirectionen für Grimm's bis ins Feinste musikalisch ausgearbeitete Partitur zu interessiren; das Weitere würde sich dann schon von selber finden.« *D. Red.*

Bemerkungen aus Anlass des Oppel'schen Aufsatzes: „Seltsame Stellen" etc.

(Als Fortsetzung von Nr. 44 des vor. Jahrganges.)

(Schluss.)

Der V. Abschnitt des Oppel'schen Aufsatzes bespricht die Stelle aus Bach's »Matthäus-Passion«:



Dergleichen Stellen, wo in einen noch fortklingenden Accord schon ein abweichender Accord eingreift, oder wo in den neuen Accord wenigstens eine Stimme des alten noch hinüberreicht, finden sich gar nicht selten bei allen älteren Componisten, bei Händel, Gluck, Jomelli, sogar noch bei Mozart. Aehnlichkeit mit obigem Takt hat nachstehende Stelle aus dem Sirenengesang im »Rinaldo«:

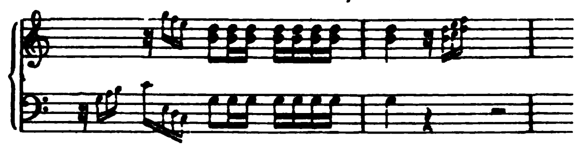




Aus Händel möge hier nur noch eines der auffallendsten Beispiele citirt werden. In der Einleitung zur ersten Arie des »Rodrigo« heisst es:



Mag man sich den zu Anfang des zweiten Taktes angeschlagenen Dominant-Accord noch so kurz gehalten denken, so collidirt mit ihm doch der durch das *c* angedeutete Quart-Sext-Accord. In der »Almira« (1704, also vor »Rodrigo«) steht dieselbe Arie mit anderer Form der betreffenden Stelle, nämlich:



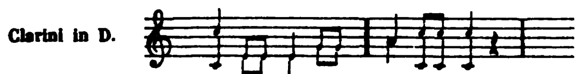
Dass aber Händel mit der für den »Rodrigo« getroffenen Aenderung fortwährend zufrieden war, beweist deren Beibehalten im »Rinaldo« (1711), wo die Arie abermals erscheint, nur nach G-dur transponirt.

Da oben auch Mozart erwähnt wurde, sei auf die am öftesten gehörte Stelle (»Don Giovanni«) hingewiesen, wobei hauptsächlich die Singstimme zu beachten:



Wenden wir uns jetzt zu der anderen Seite des von Oppel behandelten Thema, nämlich zu solchen Stellen, welche, obwohl autographisch verbürgt, dennoch unrichtig sein müssen, also auf ein Versehen des Autors schliessen lassen. Ein wichtiges Beispiel (aus Beethoven) bringt Oppel im I. Abschnitt seiner Abhandlung. Ich füge hier aus dem Autograph von Mozart's »Don Giovanni« vier schon in der Vorrede zu meiner Partiturausgabe angegebene Beispiele bei, welche zu ihrer Erklärung freilich keinen Scharfsinn erfordern, aber immerhin belehrend sind.

In der Ouvertüre steht einmal die Trompetenstimme so:



Der stärkere Taktstrich soll einen Blattumschlag bedeuten, so dass die falsche Note die erste einer neuen Seite ist. Diese Note (*a*) ist vollkommen deutlich geschrieben; Mozart schrieb aus Versehen den wirklichen Klang des Tons auf der D-Trompete, und dieses Versehen wird gerade durch das Beginnen der neuen Seite um so leichter erklärlich.

Wo in der Ddur-Arie der Elvira (»*Ah fuggi il traditor*«) zum zweitenmal die Worte »*il labbro è mentitor, fallace il ciglio*« vorkommen, steht (zu »*il ciglio*«) im Autograph die Violastimme deutlich wie folgt:

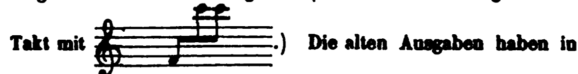


Der stärkere Taktstrich hat dieselbe Bedeutung wie vorhin. Das *e* der Viola ist natürlich falsch; die alten Partiturausgaben haben es in [Notenbeispiel] corrigirt; allein — abgesehen von dem unmotivirten Sprung — das Vergessen des Strichs durch den Kopf einer bereits geschriebenen Note wäre ein sehr unwahrscheinliches Versehen, wie jeder einsichtige Notenschreiber zugeben wird. Viel wahrscheinlicher ist, dass Mozart [Notenbeispiel] wollte, jedoch beim Beginn der neuen Seite und unmittelbar nach dem Hinschreiben der Violinstimmen noch den Violinschlüssel im Kopfe hatte.

Im Quartett, zwei Takte nach der zu den Worten »*certo moto*« eintretenden Triolenbewegung, zeigt das Autograph folgenden *lapsus calami:*



und überdies sind die Clarinetten in der höheren Octave gerade so geschrieben wie die Fagotte. (Die erste Violine beginnt den Takt mit



.) Die alten Ausgaben haben in den Fagotten und Clarinetten das erste Viertel durch eine Pause ersetzt. Es liegt aber gar kein Grund vor zu der Vermuthung, Mozart habe die genannten Blasinstrumente nicht ganz mit der zweiten Violine und der Viola gehen lassen wollen; er hat nur aus Versehen wiederholt, was er zwei Takte früher richtig geschrieben hatte, wo der Takt mit dem Cdur-Accord anfängt, während in obigem Takt auf dem ersten Viertel der Quartsext-Accord über *c* liegt.

Die beiden älteren Drucke der Partitur geben in dem die Tanzfreude unterbrechenden Abschnitt des ersten Finale die Stelle, wo Zerlina's Ruf »*Scellerato!*« zum zweitenmal ertönt, in der unrichtigen Form:



Daran ist das Autograph selbst schuld; Mozart wollte im zweiten Takt den verminderten Septimenaccord, also den Bass *H*, schrieb aber das ♮ einen Takt zu spät. Dass der Accordwechsel schon mit dem zweiten Takt eintreten soll, ist nie bezweifelt worden; die Accentuation des Wortes »*Scellerato*« weist bestimmt darauf hin, überdies liegt der unzweideutige Beweis in der vorausgegangenen analogen Stelle; auch Rietz (im Vorwort zu seiner Partiturausgabe) erklärt die Note *B* für »unbe-

denklich falsch«, und der bereits in alten Abschriften corrigirte Fehler ist in die Orchester gar nicht übergegangen. Es bleibt demnach nur die Frage, wie Mozart zu seinem Versehen kommen konnte. Dies wird sogleich klar werden aus nachstehender Mittheilung, welche die Stelle sammt den zwei voranstehenden Takten genau nach der Handschrift giebt:



Mozart hat also (da zu Anfang des betreffenden Abschnitts keine Hauptvorzeichnung steht) hier alle Erniedrigungszeichen, mit Ausnahme zweier, zu schreiben versäumt, sie auch nachher, wo der Accordwechsel deutlichere Schreibung verlangte, nicht nachgetragen, sondern nur das unentbehrliche ♮ eingesetzt, dessen Verspätung unter solchen Umständen völlig begreiflich ist.

Und nach solchen Proben momentaner Unachtsamkeit oder Uebereilung soll es absolut unmöglich sein, dass Mozart einmal, nachdem er einen Bass



geschrieben und nachträglich bei Ausfüllung der Partitur die Stelle anders geformt hatte, die zwei neuen Bassnoten



aus Versehen zu früh (nämlich unter die beiden *A* statt unter die beiden nächstfolgenden *H*) eingesetzt habe? Die Verwerfung dieser Möglichkeit hat zur Folge gehabt, dass in die neueste Ausgabe der Partitur von »Così fan tutte« aus der alten Ausgabe eine Seltsamkeit übergegangen ist, welche sich sehr unmozartisch ausnimmt. Die fragliche Stelle steht im zweiten Finale der genannten Oper, dort wo Despina in der Verkleidung eines Notars eben eingetreten ist und nach erster Begrüssung fortfährt: »*È il contratto stipulato*«. Ich habe über diese Stelle mich ausführlich und unter genauer Darlegung des autographischen Sachverhalts verbreitet in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« vom Jahre 1866, Nr. 4. Herr Hofkapellmeister Rietz hat im Vorwort zu seiner Partiturausgabe auf meine Untersuchung in ablehnender Weise Bezug genommen, doch nur mit wenigen Worten, ohne Nennung meiner Hauptbedenken und ohne Anführung meiner Hypothese. Vielleicht erhalte ich Gelegenheit, ein andermal näher auf die Frage zurückzukommen. Für jetzt begnüge ich mich, unter Verweisung auf die gedruckte Partitur, mit einigen Andeutungen. Dass im Autograph der Bass (der ja immer vor den übrigen Stimmen notirt wurde) anfänglich so geschrieben war wie oben steht, sagt Herr Rietz selbst, und man erkennt leicht, wie sich Mozart zu diesem Basse und der unverändert gebliebenen Singstimme den Verlauf der Begleitungsharmonie gedacht hatte. Das vier Takte lange Verweilen auf dem Dominant-Dreiklang oder dem Septimenaccord über *H* scheint dem Componisten, als er an die Ausfüllung der Sparte kam, nicht mehr behagt zu haben; er griff zu einer belebteren Harmonienfolge und änderte nachher entsprechend den Bass. Dass diese Aenderung erst später nachgetragen wurde, ist aus der Beschaffenheit der neuen Noten ersichtlich, welche mit stumpferer Feder und grösser als gewöhnlich geschrieben sind. (Merkwürdigerweise fällt auch diesmal wieder ein Blattumschlag dazwischen.) Hätte nun die Aenderung wirklich



lauten sollen, wie allerdings im Autograph steht, so wäre (auch wenn man den Sprung abwärts von *cis* auf *Fis* ganz unbeachtet lässt, von welchem Herr Rietz selbst bemerkt, er sei »vielleicht für besonders empfindliche Ohren eine auffallende Fortschreitung«) durch die Figur der ersten Violine im dritten Takt und den während des fünften und sechsten Takts liegen bleibenden gequetschten Accord ein wohl einzig dastehendes Beispiel geliefert, dass Mozart sich auch gelegentlich einmal darin gefallen habe, capriciös und unreinlich zu schreiben. Nimmt man dagegen an, Mozart's eigentliche Absicht sei gewesen



so rückt Alles in die beste Ordnung, wie man es von dem feinstfühlenden und niemals affectirten Tonmeister überall gewohnt ist. Zu Gunsten dieser Annahme fällt noch eine schon in meinem Aufsatz von 1866 angegebene, aus der Rietz'schen Partitur nicht zu entnehmende Thatsache ins Gewicht. Der ältere und der neueste Druck der Partitur lässt in der achttaktigen Stelle die Viola während der ersten sechs Takte die Figur [Notenbeispiel] wiederholen und erst mit dem siebenten Takte in [Notenbeispiel] übergehen; dies ist aber ein bei der neuen Redaction stehengebliebener Fehler; im Autograph wechselt die Violafigur schon mit dem fünften Takt. Hält man die richtige Violastimme mit dem von mir vermutheten Basse zusammen,

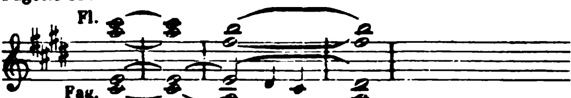




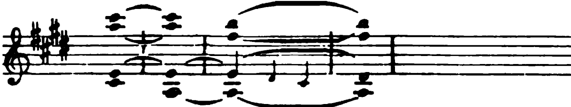
so geht die Viola mit dem Bass.*)

Rietz findet die Stelle, wie sie aus der alten Ausgabe in die neue übergegangen ist, »höchst pikant« und »kann nur rathen, sie ohne Weiteres anzuerkennen«. Ich bedauere aufrichtig,

*) Im sechsten Takt ist ein wenn auch unbedeutender Stichfehler der neuen Partitur zu vermuthen. Der ganze Gesang der Despina, von ihrem Eintreten an, gliedert sich in zweitaktige Gruppen; eine dieser Gruppen — mag man den einen oder den anderen Bass für den richtigen halten — wird vom fünften und sechsten Takt gebildet, die nächste vom siebenten und achten. Unter Auslassung der Oboen, von denen die erste mit dem ersten Fagott (eine Octave höher), die zweite mit der ersten Flöte (eine Octave tiefer) geht, giebt der ältere Druck in den vier eben erwähnten Takten die Flöten und Fagotte so:



wobei nur am zweiten Fagott ein Bogen falsch gestochen ist, indem er als Bindebogen vom vorletzten zum letzten Takt reichen sollte; im Uebrigen entspricht die Vertheilung der Noten jener Gruppirung. Die neue Partitur aber hat



d. h. der zweite Fagott wechselt den Ton inmitten einer Gruppe, für welchen etwas unnatürlichen Wechsel kein Grund erkennbar ist. Es scheint, der Stecher der neuen Ausgabe habe sich durch den falschen Bogen der alten verführen lassen und statt dieses Bogens die Note geändert. In meinen Notizen aus dem Autograph finde ich nichts darüber.

dass zwischen der Meinung eines so angesehenen Fachmusikers und meiner eigenen eine unausgleichbare Differenz besteht. Jenem Rathe gegenüber möchte ich vielmehr die Freunde und Kenner Mozart'scher Art um selbständige Prüfung bitten, wobei vielleicht mein früherer Aufsatz nachgelesen werden könnte. Wenn, wie Herr Rietz sagt, die Stelle »von jeher angezweifelt wurde« (was mir nicht bekannt war), so wäre um so eher auf Berücksichtigung meiner Bitte zu hoffen. Persönlich genommen ist es ja gleichgiltig, wem ein durch fernere Untersuchung gewonnenes Urtheil sich zuneigen würde; es handelt sich um Mozart. Aber meinen verehrten Gegner selbst dürfte eine auf Widerlegung meiner Ansicht ruhende Zustimmung angenehmer sein als »Anerkennung ohne Weiteres«. Wer übrigens solche Widerlegung unternimmt, an den sei von meiner Seite vor Allem das dringende Ersuchen gerichtet, aus Mozart's Werken einen Fall beizubringen, wo ein Secund-Quart-Quint-Sept-Accord nicht etwa als gelegentliche Durchgangsdissonanz, sondern als Hauptaccord von zweitaktiger Dauer vorkommt, und ferner einen Fall, wo Mozart über einem Septimenaccord mit kleiner Terz eine Stimme *ex abrupto* auf der Septime einsetzen und nach der Terz oder auch nach der Quint springen lässt, wie er es bei



gethan haben soll. Dass bei grosser Terz solche Sprünge überall und dutzendmal zu finden sind, dass also z. B.



nicht im Geringsten zu beanstanden wäre, wird mir hoffentlich Niemand entgegen halten, da wohl Jedermann den wesentlichen Unterschied im Charakter beider Septimenaccorde kennt.

B. Gugler.

(Aufsätze unter der Rubrik »*Seltsame Stellen*« *etc.* werden fortgesetzt. *D. Red.*)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Klassischer Hausschatz werthvoller und seltener Kammermusiksätze etc. in neuen Uebertragungen für Pianoforte zu zwei Händen. Ein Suppliment zu jeder Klassiker-Ausgabe. Bearbeitet und redigirt von **Dr. Ludwig Stark.** Leipzig, Robert Forberg.

Der Herausgeber dieser schönen Sammlung wählte den längeren Titel, um seine Gabe von vorne herein möglichst gut unterzubringen, denn bei der Menge der gegenwärtig in neuer Bearbeitung wieder erscheinenden Musikstücke früherer Meister kommt es häufig genug vor, dass sehr verdienstliche Publicationen in die Ecke gedrängt und gar bald vergessen werden. Um von der oben angezeigten Sammlung dieses Schicksal möglichst abzuwenden, wollen wir zu unserm Theile nicht verfehlen, die Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Dieselbe ist schon vor einiger Zeit erschienen, und sollte sie bereits eine weitere Verbreitung gefunden haben, so wäre dieses sehr erfreulich und ein Beweis, dass der gute Geschmack noch immer die Oberhand unter uns hat.

Zuerst mag es die Absicht des Herausgebers gewesen sein, mit 12 Heften abzuschliessen. Es kam aber noch eine »zweite Sammlung«, von welcher sechs weitere Hefte vorliegen und inzwischen vielleicht schon mehrere erschienen sind. Um die Leser übersehen zu lassen, was sie hier erhalten, fassen wir das in den 18 Heften Enthaltene übersichtlich zusammen. Von *Mozart:* Variationen aus dem A dur-Quartett Nr. 5; Introduction und Fuge für Streichquartett C-moll; 2 Menuette, Romanze und Variationen aus der B dur-Serenade für 13 Blasinstrumente; 1. und 2. Menuett aus der Es dur-Serenade; Fantasie in F-moll (Heft 1. 3. 5. 10. 11. 16.). *Haydn:* Adagio und Menuett aus dem H moll-Quartett Op. 64; Adagio aus dem B dur-Quartett Op. 71; Fuge aus dem Fis moll-Quartett Op. 50; Fantasie und Menuett aus Op. 78; Andante aus Op. 77; Menuett und Adagio aus Op. 17 (Heft 2. 3. 6. 8. 10. 11.). *Beethoven:* 3 Märsche Op. 45 (Heft 4). *Schubert:* Andante und Scherzo aus dem G dur-Quartett Op. 161; Allegro in C-moll; Andante aus der C moll-Sinfonie (Heft 9. 13. 17). *Weber:* Andante aus dem Clarinett-Duo Op. 48 (Heft 18). *Bach:* Aria, Gavotte, Bourrée und Gigue aus der D dur-Suite; Passacaglia für Orgel; Suite in C-dur; 5 Sätze aus der H moll-Suite (Heft 6. 12. 13. 15. 17). *Händel:* Orgelconcerte Nr. 4 in F-dur, Nr. 5 in F-dur, Nr. 9 in B-dur, und Harfenconcert Nr. 6 in B-dur (Heft 7. 14. 16. 18).

Das ist eine reiche Sammlung, und wenn wir hinzufügen, dass die Bearbeitung (nach denjenigen Heften zu urtheilen, welche uns vorlagen) con amore und mit jenem Geschick gemacht ist, welches man von dem vorzüglich befähigten Mitverfasser der »Grossen Clavierschule« erwarten darf, so dürfte jede weitere Empfehlung überflüssig sein. Es sind wahre Musterarbeiten darunter — leicht, frei und doch dem Originale getreu.

Chr.

Musikbericht aus Hamburg

von **Emil Krause.**

I. Oper.

Die erste Hälfte der diesmaligen Opernsaison ist nunmehr zu Ende. Herr Director Pollini, welcher seit Herbst 1873 unser neues Stadttheater leitet, ist stets aufs Eifrigste bemüht, die besten Kräfte heranzuziehen, um unserer Oper, die in den letzten Jahren nicht viel in der musikalischen Welt galt, künstlerische Bedeutung zu geben. Mit ausserordentlicher Befriedigung können wir auf ein Resultat ernsten Strebens zurückblicken, denn unter des umsichtigen, sachkundigen Directors Führung wurde für die kurze Zeit seines neuen Bestehens wirklich recht Bedeutendes geleistet. Ein gediegenes, meist nur aus guten und den classischen Meisterwerken gebildetes Repertoire zeigt den guten Geschmack und die künstlerischen Bestrebungen der Direction, zu keiner Zeit wurden mehr gediegene Opern bei uns gegeben als gerade jetzt. Anfangs mit Beginn des ersten Theaterjahres wollte es scheinen, als würden die Italiener Bellini, Verdi, Donizetti mehr protegirt, im Verlaufe der Zeit jedoch gewann die gediegene deutsche Schule wieder die ihr gebührende Oberhand, und selbst Meyerbeer und Offenbach wurden im Verhältniss zur deutschen Oper weniger gegeben. In dieser Saison ist Offenbach fast gänzlich verschwunden, einzelne Vorstellungen seiner kürzeren Opern haben allerdings stattgefunden, der Erfolg derselben war jedoch ein nur mittelmässiger, so dass sie mehr und mehr vom Repertoire schwanden, — glücklicher Weise sind sie nunmehr ganz ad acta gelegt.

Das Repertoire des ersten Vierteljahres dieser Saison, seit dem 1. September, brachte fast alle classischen Opern, wie Fidelio, Don Juan, Zauberflöte, Hans Heiling etc. etc. in mehrfacher vorzüglicher Ausführung. Von Wagner wurden Lohengrin, Tannhäuser, Fliegender Holländer und neuerdings in vollendeter Ausstattung Rienzi mit ausserordentlichem Beifall

gegeben. Lortzing's Wildschütz macht gegenwärtig volle Häuser, ebenso manche andere der bekannten guten deutschen Opern. Vorstellungen des Joseph von Méhul, Boildieu's Weisser Dame etc. sind stets auf dem Repertoire, Meyerbeer's Hugenotten, Robert etc. ebenfalls. An Novitäten brachte die Saison bis jetzt zwei Werke, welche beide nur einen mässigen Erfolg hatten. Bei der Operette »Der König hat's gesagt« von Delibes war der Beifall selbst von dem Theile des Publikums, das einer nach Offenbach und anderen dieser Richtung Angehörenden leicht gearbeiteten Musik beistimmt — ein geringer; die alberne Handlung und ihre ganze Entwicklung sind die Ursache, dass sich das Werk nicht halten konnte, denn an der Darstellung lag der Misserfolg nicht, sie war brillant, zu viel Zeit, Kunst und Geld verschwendet an ein Werk, das nicht viel über das Oftdagewesene in seiner musikalischen Factur geht. Auch Kretschmer's »Folkunger«, eine Oper, die auf einer ungleich höheren Stufe steht und mit der eben genannten nicht verglichen werden kann, haben es für eine verhältnissmässig lange Zeit von mehreren Wochen ihres ersten Erscheinens erst bis zu neun Aufführungen gebracht. Die Kritik sprach sich meistens sehr günstig über das Werk aus, dennoch scheint es, als werde sich die Oper bei uns nicht in der Weise anregend auf dem Repertoire erhalten, wie man es erwartete. Die Musik ist überaus wirkungsvoll, viele schöne Ensemblesätze von grosser Steigerung sind in der Oper enthalten, es mangelt dem musikalischen Bau im grossen Ganzen aber an der erforderlichen Einheit des Stils. Anklänge an Wagner und andere Componisten sind oft anzutreffen, wie Nachbildungen dramatischer Situationen. Das Sujet ist ein eigenthümliches — selten begegnet man einer Handlung, die unwahrscheinlicher als diese sein könnte. Der Componist war bei der ersten Vorstellung seines Werkes gegenwärtig und wurde in gebührender Weise ausgezeichnet.

Nach diesem kurzen Ueberblick des ganzen Opern-Repertoires dürfte noch der einzelnen Sänger gedacht werden. Herr Jäger, unser Heldentenor, ist bereits in der Gunst des Publikums sehr hoch gestiegen. Edle Erscheinung und gediegene Auffassung der grössten dramatischen Partien, machen ihn recht geeignet, an der Spitze eines Künstlerpersonals zu stehen, das in schöner Einheit zusammenwirkt. Bisweilen ist sein Vortrag zurückhaltend, man könnte sagen kalt, an den geeigneten Stellen jedoch, wie im Duett in Lohengrin, den Anreden an das Volk im Rienzi u. s. w., versteht er es sehr wohl, ohne Manierirtheit des Vortrags grosse Wirkungen zu erzielen. Neben Herrn Jäger sei eines zweiten Tenorsängers gedacht, der mit schöner Stimme wohlverdienten Beifall findet. Herr Candidus, sehr gut als Florestan, auch in lyrischen italienischen Gesangspartien hervorragend, besitzt gegenwärtig noch kein grosses Repertoire; was er macht, zeugt aber von ernstem Streben. Unser dritter Tenor, Herr Mathias, dessen Don Octavio, Tamino u. s. w. grosse Anerkennung verdienen, hat sich durch die einfache solide Vortragsweise jeder seiner Partien, gleich Herrn Candidus, einen recht guten Namen erworben. Für Herrn Reichmann, der im vorigen Theaterjahr die ersten Baritonrollen inne hatte, ist Herr Robinson engagirt, neben diesem Herr Krückl, Beide oft bewährte tüchtige Kräfte. Als Bass verblieb uns Herr Kögel, der in früherer Zeit schon bei uns engagirt war. Für die komischen Rollen haben wir zwei ganz vorzügliche Vertreter, die Herren Freny und Kindermann. — Wenden wir uns nun dem Damenpersonal zu, so haben wir hier eine ganze Reihe ausgezeichneter Künstlerinnen. Fräul. Borée (Ortrud, Acucena etc.) ist eine der bedeutendsten Altistinnen der Jetztzeit, jede ihrer vielen Rollen ist eine wahre Kunstleistung, sodann Frau Otto-Alvsleben, die bedeutende Coloratursängerin, Frau Robinson vorzüglich als Fidelio, Elisabeth, dann als Maria in Kretschmer's »Folkunger«, Fräul. Fröhlich (Donna Anna) und vor Allen Fräul. Eleonore von Bretfeld. Letztgenannte Dame ist mit Recht der Liebling unseres Publikums, ein vielfaches Repertoire steht der Künstlerin zu Gebot; gleich gediegen als jugendliche Liebhaberin wie als Soubrette ist sie in ausserordentlicher Vielseitigkeit in den meisten Opern thätig. Ihre besten Rollen sind: Anna in »Hans Heiling«, Baronin im »Wildschütz«, Senta im »Holländer«, Elsa im »Lohengrin«, Zerlina im »Don Juan« u. s. w. Frl. Anna Schmidtler, eine sehr musikalisch gebildete Sängerin, früher schon bei uns thätig, ist für kleinere Soubrettenpartien engagirt, denen sie vollkommen gewachsen ist. Der beiden Kapellmeister Seidl und Thyfen, wie des Concertmeisters Hermann sei schliesslich noch Erwähnung gethan. Unser Chorpersonal hat sich auch sehr verbessert, viele gute Sänger sind hinzugekommen, so dass, vereint mit dem oft bewährten Orchester, sich das ganze Opernensemble als ein recht gelungenes ausweist. Für die nächste Saison sind viele neue Künstler gewonnen, unter Andern, sicherm Vernehmen nach, Fräul. Mahlknecht und Herr Gura aus Leipzig.

Von Interesse ist Herrn Director Pollini's Uebernahme des Altonaer Stadttheaters. Das neue, jetzt im Bau begriffene Haus geht seiner Vollendung entgegen, die nächsten Herbst in Aussicht gestellt wird. Die für Hamburg engagirten Künstler, sowohl der Oper als des Schauspiels, werden dann auch in Altona thätig sein. — Dem neuen Unternehmen steht, bei der thatkräftigen Directionsführung Herrn Pollini's, das beste Gelingen in Aussicht.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Göttingen, 1. Januar.

Mt. Zweites akademisches Concert. Es ist immer eine angenehme Sache für den Referenten, wenn er günstig berichten kann. In dieser Lage befinde ich mich wieder dem zweiten akademischen Concert gegenüber, das wir am 16. Dec. vor. Jahres hatten. Damit will ich nicht gesagt haben, dass ich nichts zu moniren wüsste — das weiss ein Referent jederzeit, überall und unter allen Umständen —, sondern nur hervorheben, dass die aufgeführten Werke im Geiste ihrer Urheber und technisch gut reproducirt wurden. Denn hierauf kommt es zunächst an. Die technisch vollkommenste Detailausführung kann uns nicht entschädigen, wenn das Ganze als solches verfehlt dargestellt wird. Von der Art und Weise so mancher Dirigenten, mit militärischer Dressur zu verfahren und gewisse Stellen mit Vorliebe zu Effectstellen herauszuarbeiten, bin ich kein Freund. Wird ihnen gesagt, das Werk sei gegangen »wie aus der Pistole geschossen«, so glauben sie das Höchste erreicht zu haben, während sie, bei Licht betrachtet, dasselbe höchst oberflächlich und poesielos wiedergaben. Was die technische Ausführung betrifft, so giebt es ja der Censuren unzählige, vom besten Gut bis zum schlechtesten Schlecht. Wenn, wie hier, kein in sich fertiges Orchester vorhanden ist, dasselbe vielmehr für jedes Concert besonders completirt und geschult werden muss, was nur durch eine Menge von Proben zu erreichen ist, wenn daneben der Dirigent noch mit Schwierigkeiten anderer Art zu kämpfen hat und dennoch eine Aufführung erzielt, die, innerlich und äusserlich betrachtet, gut genannt werden muss, so ist das jedenfalls sehr anerkennenswerth. Denn Zeit, Mühe und Kraft, für die Sache aufgewandt, zählen hier mit, nicht weniger die Ueberwindung mannigfacher Hindernisse, und ein gewissenhafter Berichterstatter wird sich veranlasst fühlen, dies mit in Anschlag zu bringen. Dass Herr Musikdirector Hille unter solchen Umständen in seinem Streben nicht ermüdet, muss ihm der Sache wegen hoch angerechnet werden. Es hindert ihn Niemand, sichs leichter zu machen, wenn er wollte. Wie mancher andere Dirigent würde nicht bei solcher Lage der Dinge den Taktstock längst bei Seite gelegt, wie mancher andere Concertgeber lediglich das Virtuosenthum in Spiel und Gesang gepflegt haben. Mit letzteren wäre einigen auf der Oberfläche schwimmenden Concertbesuchern viel-

leicht mehr gedient, nicht aber dem Gros unseres Publikums, denn dieses würde sich die Symphonie schwerlich wollen nehmen lassen, es ist einmal so gezogen und hört sie stets in andächtiger Ruhe an. Und so hoffe ich, bleibt es auch. Wenn ich nun sage, die Aufführung der D dur-Symphonie von Beethoven war gut, so darf ich deshalb doch den Wunsch äussern, dass in dem Larghetto ein wenig mehr Elasticität seitens des Orchesters hätte entfaltet werden mögen. Einige Stellen klangen etwas kantig. Auch das andere grössere Werk von Beethoven, sein Violinconcert nämlich, wurde vom Orchester gut durchgeführt, und der Solospieler hat sicher keinen Grund, sich über indiscrete oder unfügsame Begleitung zu beschweren. Gut zu begleiten, zumal mit dem vielköpfigen Orchester, ist gerade keine so leichte Sache. Sonst vorzügliche Orchester geben hierbei nicht selten Anlass zu gerechtem Tadel. Wenn übrigens einmal nicht Alles zusammen klappt, so hat nicht immer das Orchester die Schuld, sondern in vielen Fällen der Solist, der mit seinen Ritardandos, Accelerandos und Rubatos um sich wirft, als hätte der Componist kein Tempo vorgeschrieben. Solche die schrankenlose Willkür zum Gesetz erhebende Solospieler sind vielleicht sonst ganz gute Leute, aber schlechte Musikanten, die Orchester und Dirigenten in Verzweiflung bringen können und denen letztere gehörig auf die Finger klopfen sollten. Wie ganz anders, wenn der Solist musikalisch spielt und Pietät gegen den Componisten zeigt, wenn seine Begeisterung von innen herauskommt und er nicht nach Effect hascht; jeder Begleiter folgt ihm aufmerksam und gern, denn er fühlt gar bald heraus, dass hier das Rechte getroffen wird und keine subjectiven Capricen im Spiele sind. Und so spielte der diesmalige Solist. Von einem aus der Schule Joachim's hervorgegangenen Schüler durfte mans auch nicht anders erwarten. Herr Concertmeister Georg Haenflein aus Hannover hat einen nicht unerheblichen Erfolg mehr zu verzeichnen, und die Zuhörer lohnten ihm seinen gelungenen Vortrag mit reichem Beifall und Hervorruf. Seine Technik ist solide und bedeutend, sein Spiel klar und warm, sein Ton voll und rund. Damit aber das Bild nicht allzu lichtvoll werde, muss ich wohl etwas Schatten anbringen und das thue ich, indem ich bemerke, dass in den höchsten Lagen der Solostimmen im Larghetto des Concerts die Töne nicht immer ganz rein erklangen. Die Unfehlbarkeit in der Technik ist also noch nicht erreicht. Die eingelegten Cadenzen verarbeiten Themen des Concerts zum Theil recht interessant und haben ausserdem den Vorzug, dass sie nicht zu lang sind. Sie gaben Herrn Haenflein hinreichend Gelegenheit, seine Virtuosität in helles Licht zu setzen. Der flotte und eigenartige Vortrag zweier ungarischen Tänze von Brahms durch Herrn Haenflein hat mir wohl gefallen. Die Zuhörer schienen derselben Meinung zu sein, wenigstens wurde wiederum rauschend applaudirt und hervorgerufen. — Eine hier domicilirende Concert-Sängerin, Frl. Johanna Ulrich, wie ich höre eine Schülerin der Frau Marchesi in Wien, sang in dem Concert sehr lobenswerth und schien ihren guten Tag zu haben. Weshalb sie statt der auf dem Programm angegebenen Beethoven'schen Arie »Ah! perfido« zwei kleinere Arien aus »Paris und Helena« von Gluck vortrug, weiss ich nicht. Ich persönlich hätte erstere lieber gehört, eben weil sie seltener zum Vortrag gelangt. Die Stimme der Sängerin gehört nicht zu den sogenannten grossen Stimmen, entbehrt aber nicht der Kraft und Ausgiebigkeit. Sie scheint mir biegsamer und runder geworden zu sein, gleichwie ihr Vortrag wärmer und freier war wie sonst. Die Leistungen der jungen Dame fanden viel Anklang. Sie sang ausserdem noch ein Lied vom Concertgeber »Ihr Rebengärten an den Klüften« und ein »Frühlingslied« von Gounod, beide Lieder mit Geschmack und Wärme.

Von grösseren Gesangswerken werden zur Aufführung vorbereitet: das Oratorium »Herakles« von Händel, »Ein deutsches Requiem« von Brahms und »Orpheus« von Gluck. Es stehen uns also auch auf diesem Felde noch besondere Genüsse bevor und neue, denn keins dieser drei Werke wurde bislang hier aufgeführt.

Leipzig, 6. Januar.

Der erste Gruss der Musen im neuen Jahre wurde uns im zehnten Gewandhausconcerte (am 1. Januar) vom Orchester durch die Vorführung der Zauberflöten-Ouvertüre von Mozart entgegengebracht. Dieser reihten sich an: Arie »Mein Vater! Weh!« aus Herakles von Händel, Violinconcert von Beethoven, ferner Haydn's reizende Symphonie in D-dur (Nr. 14 der Breitkopf & Härtel'schen Ausgabe), Arioso aus Helena und Paris »Sprecht, ihr Schatten« von Gluck, Sonate in G-dur von Tartini, Sarabande und Bourrée für Violine von J. S. Bach und zum Schluss Ouvertüre zu »Fidelio« von L. van Beethoven. Die Violinstücke trug kein Geringerer als der Hochmeister des Violinspiels, Herr Professor Joachim, vor. Das was uns der Meister bot, trug durch und durch den Stempel geistiger Vollendung an sich und bewies von Neuem, dass dieser Künstler noch ganz im Zenith seiner Kunst steht. Dass auch das Publikum dieser Meinung war, gab sich in dessen enthusiastischem Beifall kund. Herrn Joachim stand Frau Peschka-Leutner als Solistin ebenbürtig zur Seite. Die geschätzte Künstlerin, welche sich hier durch ihre Königin der Nacht zur Königin des Tages gemacht hat — wie es einmal in einem Berichte heisst, war bisher dem Publikum meist nur als Lieder- und Coloratursängerin bekannt; letzteres musste sich daher, wie es schien, erst an den Gedanken gewöhnen, seiner in Folge ihrer seltenen Gesangsvirtuosität (im edleren Sinne des Wortes) so hochgefeierten Prima Donna nun auch als Händelsängerin zu begegnen, denn es schwankte anfänglich einigermaassen in den Zeichen seiner Anerkennung, und erst bei dem zweiten Vortrage der Frau Peschka kamen dieselben zum vollsten Durchbruch. Leider sollen wir bei dem bevorstehenden Directionswechsel am hiesigen Theater auch diese Künstlerin, wie so manchen anderen hier in hohem Ansehen stehenden Darsteller von unserer Bühne scheiden sehen. Wie wir erfahren, will Frau Peschka-Leutner zunächst kein Bühnenengagement annehmen, sondern sich vorläufig auf Concerte und Gastspiele beschränken.

Kopenhagen, 28. December.

A. R. Die Festtage haben selbstverständlich dem Lauf der Concerte Abbruch gethan. Vor Mitte Januar werden wohl auch keine stattfinden. Einen hervorragenden Platz unter den bisher gegebenen nahmen die Concerte von Ole Bull ein; der alte Meister ist eben nicht mehr der Alte, sondern vielmehr noch immer der Junge, jedenfalls spielt er noch mit grosser Energie und vieler Wärme. Gegen die Wahl der von ihm gespielten Sachen, sowie auch gegen die Unegalitäten seines Spiels, liesse sich wohl Manches sagen; man muss nun eben den Meister nehmen wie er gerade ist und Nichts von ihm fordern, was seiner Eigenthümlichkeit fremd wäre. In den beregten Concerten spielte der Hofpianist Emil Bach aus Berlin, der sich als ein sehr tüchtiger Spieler erwies; grosse Fertigkeit, Sicherheit und angenehmer Anschlag sind die Haupttugenden des Genannten. Besonderen Erfolg erzielte er mit einem Walzer (Es-dur Op. 6) von Liszt, einer Polonaise (Es-dur) von Chopin und mit dem sogenannten »Spinnerlied« von Mendelssohn-Bartholdy. Als Sängerin glänzte in diesen Concerten die Willmann aus Stockholm, doch nicht so sehr durch grossartige Technik, als durch angenehmen Vortrag. Besonders gelangen ihr einige Lieder von Kjerulf, A. Backer u. A., die stürmischen Beifall hervorriefen.

Sogleich nach der Abreise Ole Bull's kam Concertmeister Lauterbach hier an. Derselbe, welcher früher nie hier war, spielte in mehreren Concerten und gefiel sehr. Gegen die Wahl der von ihm ausgeführten Musikstücke dürfte aber auch Manches einzuwenden sein; so ist z. B. die Gesangsscene von Spohr ein so abgespieltes Concertstück, dass man es heutzutage nicht ohne Ermüdung anhört, auch macht es sich gar nicht ohne Orchesterbegleitung. Weshalb Herr Lauterbach uns nicht das Concertstück von C. Saint-Saëns vorführte, das er selbst für die Violine umarbeitet hat, das Allen hier ganz neu sein würde, und dessen Componist hier sogar ganz fremd ist, bleibt ein Räthsel.

Der Musikverein, dessen Concerte jetzt sehr vermisst werden, weil man da doch oft manche musikalische Neuigkeit hörte, beschränkt sich jetzt auf Zweckessen und Regulirung der Gagen für Orchesterspieler. — Die Ouvertüre zu »Struensee« von Meyerbeer, ein interessantes Stück, und die nicht weniger interessante Ouvertüre zu »König Lear« von Berlioz werden wir wohl jetzt vorläufig nicht zu hören bekommen; denn die anderen Vereine geben nur oft gehörte Sachen.

Berichtigung eines Correcturfehlers. In der Recension von Massmann's Orgelbauten Nr. 1 vom 5. Januar, Sp. 11 Z. 19 statt »bei denjenigen Werken und Meistern« lies »*bei denjenigen Werke und Meister*«.



ANZEIGER.

[7]

Neue Musikalien

von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Beethoven, L. van, **Zwölf Menuetten** für Orchester. Für Pfte. zu vier Händen bearbeitet von Theodor Kirchner. M. 4. 50.
—— **Zwölf deutsche Tänze** für Orchester. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Theodor Kirchner. M. 5. —.
Berlioz, H., Op. 17. **Romeo et Juliette.** Sinfonie Dramatique avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Récitatif choral composée d'après la Tragédie de Shakespeare; Paroles de Emile Deschamps. Partition de Piano et Chant, avec Texte français et allemand, par Th. Ritter. gr. 8⁰. netto M. 9. —.
(Chorstimmen dazu mit deutschem Text erscheinen nächstens.)
Brahms, Johannes, Op. 33. **Romanzen** aus L. Tieck's **Magelone** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ausgabe für tiefe Stimme mit deutschem und englischem Text. Heft 1, 2 à M. 3. —.
Grieg, Eduard, Op. 11. **Fantasie** f. Pfte. zu vier Hdn. M. 4. —.
Händel, Georg Friedrich, **Susanna.** Clavierauszug in gr. 8⁰. netto M. 4. —.
—— Chorstimmen in kl. 8⁰. (Sopr., Alt, Tenor, Bass) à netto M. —. 75.
Lieder aus Wales. In's Deutsche übersetzt und für eine Singstimme mit Clavierbegleitung herausgegeben von Alfons Kissner und Ludwig Stark.
Heft 1. Aus der Vorzeit. netto M. 2. —.
Heft 2. Stimmen der Klage. netto M. 2. —.
Heft 3. Fülle des Lebens. netto M. 2. —.
Schletterer, H. M., Op. 45. **Dornröschen.** (The sleeping Beauty in the Wood.) Dramatisirtes Märchen in zwei Akten von Marie Schmidt. Für Soli und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Partitur netto M. 4. —.
Textbuch mit Dialog (deutsch und englisch) à netto M. —. 50.
Schumann, Rob., Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** Ein Cyclus von Gesängen aus dem Spanischen mit Begleitung des Pfte. Für Pianoforte allein übertragen von Theodor Kirchner. M. 4. 50.
—— Op. 140. **Le Page et la Fille du Roi. (Vom Pagen und der Königstochter.)** Poëme en quatre Ballades de Em. Geibel, Texte français de Jules Abrassart, pour Solos de Chant, Choeur et Orchestre. Partition pour Chant et Piano avec Texte français et allemand. gr. 8⁰. netto M. 5. —.
—— Op. 143. **Le Bonheur d'Edenhall. (Das Glück von Edenhall.)** Ballade d'après L. Uhland par R. Hasenclever, Paroles françaises de Jules Abrassart, pour Voix d'hommes, Solos et Choeurs avec Orchestre. Partition pour Chant et Piano avec Texte français et allemand. gr. 8⁰. netto M. 3. 50.
—— Op. 148. **Requiem** für Chor und Orchester. Clavierauszug mit lateinischem und englischem Text. gr. 8⁰. netto M. 5. —.
Winterberger, A., Op. 34. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1, 2 à M. 1. 50.

Schwind, Moritz von, **Illustrationen zu Fidelio.** (Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme. In Kupfer gestochen von H. Merz und G. Gonzenbach. Mit vier Gedichten von Hermann Lingg. Neue Separat-Pracht-Ausgabe. Imperial-Format. Elegant cartonnirt netto M. 12. —.

---

[8] Im Verlage von **C. F. W. Siegel**'s Musikhandlung (*R. Linnemann*) in Leipzig ist erschienen:

David Riccio's letztes Lied:

„Herrin, Dein sterngleich Aug' allein".

Aus dem Cyklus: **„Maria Stuart"**

für 1 Stimme mit Pianofortebegleitung von

Joachim Raff.

Op. 172. Nr. 8.

Original-Ausgabe in As-dur . . . . M. 1. —.
Dasselbe für tiefe Stimme in F-dur. . . . . M. 1. —.

---

[9] Ein mit besten Referenzen versehener junger Musiker, der bereits an einem Stadttheater als Chor- und Musikdirector fungirt hat, sucht unter bescheidenen Ansprüchen ähnliche Stellung; eventuell als Dirigent eines Musik- und Gesangvereins. Eintritt sofort oder später. Offerten unter *F 61278ᵃ* sind an *Haasenstein & Vogler in Frankfurt* zu richten.

---

[10]

Drei Böhmflöten

neueren Systems, ob Metall oder Holz, mit tiefer auch hoher Stimmung werden zu kaufen gesucht.

Offerte mit Preisangabe **sub A. 2. 5233 an das Central-Annoncen-Bureau von Rudolf Mosse in München.** (Nr. M. 11/1876.)

---

[11]

Billige Prachtausgaben.

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,

durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.

(**Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.**)

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 2 M. 40 Pf. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.
Alexander's Fest.*
Clavier-Auszug 2 M. 40 Pf. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.
Athalia.*
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.
Belsazar.*
Clavier-Auszug 4 M. n. Chorstimmen à 1 M. n.
Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 2 M. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.
Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 2 M. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.
Herakles.*
Clavier-Auszug 4 M. n. Chorstimmen à 1 M. n.
Josua.
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 1 M. n.
Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 1 M. 50 Pf. n.
Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 90 Pf. n.
Salomo.*
Clavier-Auszug 4 M. n. Chorstimmen à 1 M. 20 Pf. n.
Samson.*
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 90 Pf. n.
Saul.*
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.
Susanna.
Clavier-Auszug 4 M. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.
Theodora.
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.
Trauerhymne.
Clavier-Auszug 2 M. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 20 Pf. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese jetzt im Preise zufolge der gesteigerten Herstellungskosten etwas erhöhte, aber dennoch sehr **billige und correcte Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die **einzige** Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, wesshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 19. Januar 1876. **Nr. 3.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Arrangements und Transcriptionen. — Ueber den Pedalgebrauch beim Claviere. — Anzeigen und Beurtheilungen (Fromme's Kalender für die musikalische Welt von Theodor Helm). — Musikbericht aus Hamburg. (Schluss.) — Berichte (Leipzig). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Arrangements und Transcriptionen.*)

Eine der letzten Nummern dieser Zeitung (Nr. 48 des vorigen Jahrganges) bringt die Besprechung eines Arrangements Schumann'scher Lieder für Pianoforte von Jadassohn und einiger Transcriptionen aus Wagner'schen Opern von Liszt. Nachdem die letzteren »meisterhaft« genannt worden sind, wird das Wesen beider Arbeiten einander schliesslich in folgenden Sätzen gegenübergestellt:

»Verglichen mit andern Arrangements, zum Beispiel mit »den vorstehend besprochenen von Jadassohn, sind diese des »Herrn Franz Liszt weit freier gehalten; sie sind selbständiger, »insofern also auch mehr künstlerischer Natur. Wir machen »hierbei wieder die Bemerkung, dass die musikalische Fort»schrittspartei es noch immer am besten versteht, mit dem »durch sie erzeugten Tonmaterial künstlerisch frei zu schalten. »Diese Anerkennung mag manchem conservativen Duckmäuser »hart in den Ohren klingen, ist aber einfach ein Act der Ge»rechtigkeit. Entgegnet man vielleicht: ‚Transcription und »Arrangement ist zweierlei' — nun so versucht es ebenfalls »mit Transcriptionen! An Belobung dessen, was gelungen ist, »soll es nicht fehlen.«

Ohne irgendwie die Kritik der beiden vorliegenden Werke weiter verfolgen oder gar gegen den Verfasser jener Beurtheilung als solchen polemisiren zu wollen, mag es doch gestattet sein, im Anschluss an einige seiner Aeusserungen auf das angeregte Thema im Allgemeinen näher einzugehen und zu erwägen, in wie weit es in der That angemessen ist, jene Schlussaufforderung an die nichtfortschrittlichen Musiker zu richten.

Vor Allem ist es dafür nöthig sich klar zu machen, unter welchen Gesichtspunkten das Arrangement überhaupt zu entstehen hat.

Zwei Fälle sind zu unterscheiden; der am nächsten liegende ist der: ein vorhandenes, in sich geschlossenes Kunstwerk soll möglichst allgemein zugänglich gemacht und deshalb aus dem Gebiet des Tonmaterials, für das es geschrieben, in das eines andern übertragen werden. Hierher gehören in erster Linie alle Arrangements von Orchesterwerken für das Pianoforte zu zwei oder vier Händen, alle Clavierauszüge von Opern mit und ohne Gesang und Text, kurz alle Bearbeitungen, die die Musik der Concertsäle und der Theater in das Haus tragen sollen. Aber auch die Einrichtung von Gesangstücken für das Pianoforte allein, also das Verfahren, welches es einem nicht stimmbegabten Clavierspieler ermöglicht, ohne Beihülfe eines Sängers sich auf dem Clavier ein schönes Lied in musikalischer Vollständigkeit zu vergegenwärtigen, zählt in die angegebene Kategorie. Wie die Photographie oder der Stich die Meisterwerke der Architektur, Plastik und Malerei der Masse des Publikums in möglichst treuer Wiedergabe des Originals zuführen will, so soll auch das Arrangement nichts weiter wollen, als nach dem Maass seiner Mittel, die hier immer den Charakter des Surrogats tragen werden, versuchen, den Eindruck des Kunstwerks in seiner ursprünglichen Erscheinungsform zu reproduciren. Freilich ist diese Aufgabe eine sehr bescheidene: sie ist die eines geschickten und gewissenhaften Arbeiters im Dienste des allgemeinen musikalischen Wohls; und wenn eine Liszt'sche Transcription allein um ihrer grösseren »Selbständigkeit« willen das Lob erringen könnte »künstlerischer« genannt zu werden, als zum Beispiel das Arrangement von Jadassohn, so würde dagegen nichts einzuwenden sein. Nur ist Selbständigkeit, Geltendmachen des eigenen künstlerischen Ich nicht an jeder Stelle das Wünschenswerthe. Herr Jadassohn beansprucht nichts Anderes als jene bescheidene Aufgabe in angemessener Weise gelöst zu haben, und er thut durchaus recht daran; denn vernünftiger Weise liess sich unter den gegebenen Verhältnissen eine andere für ihn nicht entdecken.

Dennoch lautet es in jenem Artikel folgendermaassen: »Auch »die musikalischen Gedanken laufen aus einem Formengebiet »in das andere über, bis sie irgendwo, wenn sie gehaltvoll »genug und hinreichend geläutert sind, ihre classische Gestalt »erlangen. Um auf das Gesagte zurückzukommen, so ist es ja »möglich, dass sich unter Schumann's Liedern, wir wollen »sagen unter seinen Gesangmelodien Manches findet, was im »instrumentalen Gebiete seine eigentliche Heimath hätte, also »Einiges, was in richtiger Ausgestaltung als Clavierstück schöner »wäre, denn als Sologesang mit Clavierbegleitung. Wie soll »man aber solches erfahren, wenn die Lieder niemals daraufhin »geprüft werden?«

Der Verfasser geht hier von einem Gesichtspunkt aus, der ein von dem eben besprochenen durchaus verschiedener ist. Es handelt sich nach seinen Worten hier nicht mehr um möglichste Verbreitung eines vollendeten Kunstwerks durch Uebertragen in anderes Tonmaterial, sondern um das Erreichen einer höheren Vollendung, einer erschöpfenderen Darstellungsweise für das Kunstwerk selbst. Im Original also wird ein Mangel vorausgesetzt, und dieser soll durch die Nachhülfe eines zwei-

*) Auf die hier folgenden Betrachtungen möchten wir noch besonders die Aufmerksamkeit lenken, da sie einen Gegenstand eingehend und in künstlerischem Sinne erörtern, der trotz seiner Wichtigkeit bisher selten zur Besprechung kam. *D. Red.*

ten Künstlers abgestellt werden. Es ist nicht zu leugnen, dass es Fälle dieser zweiten Gattung giebt: manche Compositionen zu vier Händen von Schubert, einzelne Quartettsätze desselben Componisten, ja sogar hier und da ein Beethoven'scher Quartettsatz, endlich das Octett von Mendelssohn und noch mehreres Andere lassen das Material, für das sie gedacht sind, zu dürftig erscheinen im Vergleich zu der nach grösserer Klangfülle oder nach reicherem Farbenspiel verlangenden Art ihres Inhalts. In einigen der angeführten Beispiele würde ein Ersetzen des Solostreichquartetts durch Streichorchester schon genügende Dienste leisten, in anderen jedoch nur das volle Orchester alle schlummernden Keime zum Leben zu erwecken vermögen, und dass Versuche der letzteren Art mit mehr oder minder glücklichem Erfolg angestellt worden sind, ist gewiss nicht zu tadeln. Wenn wir dort die Photographie und den Stich zum Vergleich heranzogen, so könnte man hier von der Ausführung eines Cartons in Oel oder Fresko reden; dort der Schritt rückwärts vom Ausgeführten zum Andeutenden, hier hinauf von der Knospe zur Blüthe, also der umgekehrte Weg, aber in Beiden das Eine als unerlässliche Bedingung, dass dem ursprünglich Gegebenen nichts Fremdes beigemischt werde, dass der Nachschaffende sich aller subjectiven Gelüste enthalte und nur herausfühle, was als unveräusserliches Wesen dem Original innewohnt.

Trifft nun bei den in Rede stehenden Schumann'schen Liedern oder bei einigen derselben die Voraussetzung zu, dass sie als Lieder nicht zur vollen Geltung kommen, dass ihnen besser geschähe, wenn sie zu Clavierstücken so zu sagen uminstrumentirt würden? Schwerlich ist Herrn Jadassohn auch nur der Gedanke aufgestiegen, als habe er mit seinen Arrangements das Amt des Retters für einige Schumann'sche Productionen anzutreten, die in das Liederland verirrt der Hinüberleitung zu den heimathlichen Fluren der Claviermusik bedürftig wären. Zugegeben, dass zuweilen das Instrumentale in jenen Liedern das Vocale überwiegt, so liesse sich einmal zu dessen Rechtfertigung in den meisten Fällen ausführen, dass die Stimmung, die der Componist zum Ausdruck bringen will, eine solche ist, der durch eine einfache melodische Linie allein durchaus nicht entsprochen werden kann, die vielmehr vermöge ihrer complicirten Eigenart genöthigt ist, in das vielgestaltige und vielfarbige Gebiet des Instrumentalen den Schwerpunkt ihrer Aeusserung zu verlegen, ohne doch dabei des erklärenden Wortes und somit der menschlichen Stimme entrathen zu können. In andern hingegen, wo diese Verschiebung des ursprünglichen Verhältnisses zwischen Gesang und Begleitung die Grenze des Annehmbaren überschreitet, würde durch Einkleiden in ein rein instrumentales Gewand keineswegs zu helfen sein; das Problematische liegt vielmehr dann so tief, dass überhaupt nichts zu ändern ist, wenn man nicht noch viel mehr schaden als nützen will.

Unbedingt schaden, jede einheitliche echt künstlerische Wirkung aufheben, würde man aber, wenn man, wie der Verfasser weiterhin vorschlägt, nicht nur uminstrumentirte, sondern Schumann's Formen »im Mörser zerstampfte, um aus »dem wohlgekneteten Teige Pianofortestücke zu backen«. Er fügt freilich zur Begütigung hinzu: »Dieses« — dass nämlich Herr Jadassohn dies thun solle — »meinen wir auch nicht«, fährt jedoch dann fort: »aber nicht deshalb, weil es an sich »eine Frevelthat wäre, sondern blos weil es unserer musika- »lischen Denkungsart widerspricht. Es ist aber niemals gut, »das zu empfehlen, was zur Zeit unmöglich ist.« Unserm Dafürhalten nach würde es, wenn Herr Jadassohn vor solcher Zumuthung erschrickt, nicht ein Zeichen dafür sein, dass derselbe unter dem Druck einer beschränkten, »pietätsüchtigen« öffentlichen Meinung steht, sondern vielmehr dafür, dass er zu sehr ein Künstler von Geschmack, zugleich auch ein Mensch [illegible]htiger Selbstschätzung ist, um Dinge zu unternehmen, die höchstens ein Schumann weit überlegener Genius zu unternehmen das Recht haben könnte. Solch ein unter allen Umständen ganz exceptionelles Verfahren schickt sich allenfalls für einen Riesen wie Händel, wenn er sich mit souveränem Selbstgefühl das Brauchbare aus einigen Erba'schen Chören aneignet, es gänzlich neu aus sich herausgestaltet und so der Vergänglichkeit entreisst. Herrn Jadassohn Robert Schumann gegenüber würde es sehr übel anstehen. Ueberhaupt ist es denn doch etwas Anderes um das Verhältniss eines musikalischen Gedankens zu seiner Form, als um das des Goldes zu seinem Gepräge, von dem dort als von einem entsprechenden die Rede ist. In der Musik ist eine Trennung des Gedankens von der Form absolut undenkbar, ebensosehr wie in den bildenden Künsten. Auf das Tonmaterial, auf die Farbe kann verzichtet werden, ohne die Hauptsache zu schädigen, dagegen wird das innerste Wesen des Kunstwerks durch jede, auch die leiseste Abweichung verletzt, die sich auf seinen Fortgang im Melodischen, Harmonischen und Rhythmischen, mit einem Worte auf seine G e s t a l t bezieht. Ferner: der einzelne Musiker ist nicht nur dieses oder jenes beliebige Exemplar der Gattung, durch das gewisse allgemeine musikalische Gedanken so ohne Weiteres hindurchlaufen, sondern er ist ein Mensch, das heisst eine bestimmte, individuelle Persönlichkeit und erscheint als solche, sobald er künstlerisch producirt. Fängt mithin eine fremde Hand an, an der Gestalt eines Kunstwerks zu rütteln und zu ändern, so ist es auch unausbleiblich, dass die Spuren der Persönlichkeit, der diese Hand zugehört, sichtbar werden; der Eindruck des Einheitlichen, des Organischen ist gestört, und die Zuthat wird als Zuthat, als etwas U n z u g e h ö r i g e s von jedem feineren Sinn empfunden.

(Schluss folgt.)

Ueber den Pedalgebrauch beim Claviere.

Ein unlängst erschienenes Werkchen hat die Aufmerksamkeit auf's neue auf diesen für das moderne Pianofortespiel so wichtigen Gegenstand gelenkt. Es ist dies »D a s P e d a l d e s C l a v i e r e s. Seine Beziehung zum Clavierspiel und Unterricht, zur Composition und Akustik. Vier Vorlesungen gehalten am Wiener Conservatorium der Musik von H a n s S c h m i t t. (Wien, 1875, in Comm. bei F. Wessely. 124 S. 8.).« Eine eingehendere Beurtheilung vorbehaltend, theilen wir hier vorläufig des Herrn Verfassers Urtheil über eine früher von uns ausführlich besprochene Erfindung, das K u n s t p e d a l Z a c h a r i ä's, sowie die daran sich schliessende Erörterung über d a s h a l b e P e d a l t r e t e n und endlich seine k u r z g e f a s s t e n R e g e l n f ü r d e n P e d a l g e b r a u c h mit, aus welchen Abschnitten Inhalt und Tendenz einer Schrift zu ersehen sind, die wegen ihrer reichen praktischen Mittheilungen und der darin sich offenbarenden Sachkenntniss die allgemeinste Beachtung verdient.

Das Kunstpedal Zachariä's.

Thatsächlich ist der Unterschied zwischen der temperirten und der Naturstimmung nicht so gross, um die Verwandtschaft der Saiten aufzuheben. Beweis dafür ist das augenblickliche Mitschwingen der Obertöne, wenn man von zwei verwandten Saiten e i n e anschlägt. Da also die temperirten Saiten selbst wenig von dem Betruge merken, den man bei ihrer Stimmung ausführt, so können auch wir Musiker die temperirte Stimmung getrost als nahezu rein ansehen. —

Hier scheint es an der Zeit zu sein, um einer neuesten Erfindung zu gedenken, an welche sich bedeutende Erwartungen vieler Pianisten knüpfen. Ich meine das Kunstpedal Zachariä's.

Zachariä theilt die Dämpferleiste seines »Kunstpedals« in acht Glieder. Jedes dieser Glieder kann man durch vier Tritte mit ver-

schiedenen Bewegungen sowohl einzeln als auch gekoppelt gebrauchen, auch kann man die ganze Leiste, wie bei der gewöhnlichen Dämpfung durch einen einzigen Tritt, mit Einem Male von den Saiten entfernen, wodurch also mit dem Kunstpedal nicht vertraute Spieler die ungewohnten Tritte beliebig weglassen können. Der grösste Nutzen der Einrichtung des Kunstpedales ist wohl der, dass man einzelne Töne oder auch Accorde mit dem Pedal forthalten und dazu anderwärtsgelegene Töne kurz spielen kann. Am besten gelingt dies dann, wenn hohe Töne fortgehalten und tiefe abgestossen werden.

(Umgekehrt fallen nicht alle Töne kurz genug aus, weil jene Töne fortklingen, welche zugleich Obertöne der tiefen unten fortgehaltenen Saiten sind.)

Ganz zuverlässig gelingen ferner bei reiner Stimmung durch das Kunstpedal Nachklang-Effecte, wie sie Seite 50—52 angegeben sind.

Der Erfinder erntete bei verschiedenen Ausstellungen für die sinnreiche Durchführung seiner neuen Einrichtung hohe Ehrenpreise und Ambros, Liszt, Rubinstein etc. stellten ihm glänzende Zeugnisse aus.

(Wer sich mit der Einrichtung des Kunstpedales genau vertraut machen will, den mache ich auf des Erfinders Brochure und sein grosses Werk »das Kunstpedal« aufmerksam.)

Wenn das Kunstpedal nicht noch allgemeiner beachtet wird, so liegt vielleicht die Schuld daran, dass noch keine neue grössere Composition geschrieben wurde, welche man nur mit dem Kunstpedale zur Geltung bringen kann; so lange aber dies nicht der Fall ist, zählt das Kunstpedal ebenso wie das Harmonium noch nicht zu den der Kunst unentbehrlichen Neuerungen.

Will ein Componist oder Spieler das Kunstpedal anwenden, dann sei er darauf bedacht, dass er die Grenzen der acht Glieder der Dämpfung genau so berücksichtigt, wie bei dem Sourdin des Harmoniums.

(Bekanntlich dämpft das Sourdin den Bass bis zu einem bestimmten Ton, gewöhnlich bis zum mittleren C; oberhalb dieses Tones liegende Melodien kann man stark spielen und dazu *pp* mit Tönen begleiten, welche unterhalb dieses Tones liegen. Diese Grenze muss aber genau eingehalten werden, sonst giebt es einen Verstoss, das heisst: die Melodie darf nicht unter den Scheidepunkt steigen, sonst sinkt ihr Klang zu dem der begleitenden Stimmen herab und umgekehrt darf sich die Begleitung nicht über den Scheidepunkt erheben, sonst wird sie zur Melodie.)

Freilich frägt es sich ob den Componisten und Spielern die unausgesetzte Rücksichtnahme auf die Grenzen der acht Glieder den Gebrauch des Kunstpedals nicht verleiden dürften, denn gerade den Clavier-Componisten und Spielern müssen derartige Fesseln, wie sie bei dem Sourdin des Harmoniums und gewiss noch mehr bei dem Kunstpedale vorkommen, viel lästiger fallen als allen anderen Musikern, weil sie durch das bisherige Clavier an eine unbeschränkte Herrschaft über das gesammte Tongebiet gewöhnt worden sind. Man kann sogar bestimmt behaupten, dass das Clavier hauptsächlich dadurch zu einem hohen Werthe gelangt ist, dass die Componisten in Bezug auf den Tonumfang, der Phantasie frei die Zügel schiessen lassen durften. Durch seine Unbeschränktheit wurde das Clavier sogar bahnbrechend für alle übrigen Compositionen, denn die den ganzen Umfang des ganzen Tongebietes durchlaufenden Orchester-Passagen stammen lediglich vom Claviersatze her, z. B. das Motiv der Genoveva-Ouverture von Schumann.

Möglich, dass eine genaue Vertrautheit mit dem Kunstpedal diese Beschränkungen geringer erscheinen lässt. Herr Zachariä selbst gab mir persönlich die Versicherung, dass es ihm bis jetzt noch nicht vorgekommen sei, dass er sein Pedal bei irgend einer Composition nicht hätte anwenden können, eine Versicherung, die insofern wichtig ist, als Herr Zachariä sein Pedal an dem grösseren Theil der werthvollen Clavier-Literatur angewendet hat.

Ein Bedenken theilen wohl alle Clavierlehrer mit mir, das nämlich, dass die Behandlung des Kunstpedales durch die vier Tritte, mit ihren mannigfaltigen Bewegungen zu complicirt wird. Schon bei dem Treten des üblichen einen Trittes, stösst der Lehrer häufig auf mechanische Schwierigkeiten in der Ausführung. Um so grössere Schwierigkeiten müssen sich bei den vier Tritten einstellen. Mancher Spieler mag sich da mit dem gehetzten Mohr aus »Fiesko« denken: »Heute haben meine Füsse alle Hände voll zu thun!« Zwar handhabt, oder eigentlich richtiger gesagt fusshabt, Herr Zachariä sein Kunstpedal so gut, dass es eine wahre Freude ist ihm zuzusehen; im Allgemeinen aber dürften sich die Spieler mit den vier Tritten nie so — verwachsen, möchte ich sagen, als dies bei dem einen Tritte möglich ist, dessen correctes Treten bei Künstlern so selbstverständlich ist, wie das richtige Athemholen.

Wie weit das Pedaltreten bei Künstlern ausgebildet worden ist, lehrte mich auch Johannes Brahms kennen. Brahms zeigte mir, wie man durch einen räthselhaft erscheinenden Pedalgebrauch den Hauptvorzug des Kunstpedals, das Isoliren der Töne, zum Theil ersetzen kann. Bei Orgelcompositionen, welche für das Clavier übertragen sind, übrigens auch bei Original-Compositionen für das Clavier kommt es nämlich öfter vor, dass ein tiefer Ton als Orgelpunkt festgehalten werden soll, während dessen Dauer dieselbe Hand in einer höheren Lage wechselnde Harmonien zu spielen hat, z. B. so:



Wie soll man es in solchem Falle möglich machen, dass die Noten der unteren Zeile bis an ihr Ende fortklingen?

Man kann doch nicht allen Ernstes das spasshafte Recept anwenden, das Haydn in guter Laune Mozart für solche Fälle gab, und wirklich mit der Nase anschlagen, was der Finger nicht nehmen kann. Mit dem gewöhnlichen Pedaltreten geht es auch nicht, denn hält man den tiefen Ton mit dem Fusse fort, wie bei A, so klingt alles durcheinander; lässt man aber das Pedal aus, wie bei B, so endet der Klang zu früh.

Aus dieser Verlegenheit erlöst uns echt künstlerisch

Das halbe Pedaltreten.

Dasselbe geht so vor sich: Bei dem Beginne des langen, tiefen Tones setzt man den Fuss fest auf das Pedal. Will man es wieder von Neuem treten, ohne dass der tiefe Ton endet, dann zuckt man ein wenig, und zwar so schnell wie möglich mit dem Fusse in die Höhe und gleich darauf wieder zurück. Diese äusserst kurze Berührung der Dämpfer übt auf die verschiedenen Saiten eine verschiedene Wirkung. Die Schwingungskraft der hohen Saiten ist geringer als die der tiefen. Bei den hohen Saiten genügt also die kurze Hemmung, um die Töne abzudämpfen.

(Zum Beweise spiele man Zeile 1 des obigen Beispiels und trete dazu das Pedal halb, wie dies bei C durch diese Schreibart ⁀. . . . angezeigt ist.)

Bei den tiefen Saiten dagegen erscheint die kurze Hemmung zu gering, um die Saiten zur Ruhe und den Klang zum Schweigen zu bringen.

(Zum Beweise spiele man Zeile 3 mit dem Pedale, wie es bei C angezeigt ist.)

Schlägt man also gleichzeitig hohe und tiefe Saiten an, und wendet man dabei das halbe Treten an, so ereignet sich der interessante, doch aber natürlich sich erklärende Fall, dass die tiefen Töne fortklingen, während sich gleichzeitig die hohen Töne abdämpfen.

(Zum Beweise führe man das obige Beispiel genau so aus, wie es bei 1, 2, 3 und bei C angezeigt ist.) Je öfter man tritt, desto besser klingen die Saiten fort (es scheint demnach, dass der Anschlag der Dämpferleiste die angefangene Schwingung der Saite mit fortpflanzen hilft). Tritt man z. B. bei den letzten drei Takten der A-dur-Nocturne (Nr. 4) von Field bei jedem Achtel, so klingt das tiefe A des ersten Taktes besser bis zum Schluss, als wenn man das Pedal nur bei jedem Viertel tritt.

Uebrigens ist es nicht nothwendig, dass die Töne ober dem Basse ungemein hoch liegen, selbst bei ziemlich tief liegenden Stellen dämpfen sich noch die höheren Töne ab, während der Bass fortklingt. Das schönste Beispiel hiefür dürfte folgende Stelle aus Mozart's C-moll-Phantasie bieten.



Der Werth, den der Vortheil des halben Tretens gewährt, ist grösser als man anfangs glaubt. Nahezu auf alle Fälle, in welchen sich ein Orgelpunkt im Basse befindet, also weitaus bei der Mehrzahl aller Orgelpunkte, lässt sich das halbe Treten anwenden.

Z. B. Brahms: Nr. 9 aus den Variationen Op. 24 über ein Thema von Händel; Field, Schluss der A-dur-Nocturne (Nr. 4); Mendelssohn, Rondo capriccioso, am Anfange des Presto; Beethoven, C-dur-Sonate Op. 54, besonders am Anfange vom letzten Tempo.

Vollständig ersetzt ist die Wirkung des Kunstpedales durch das halbe Treten wohl nicht, denn bei dem Kunstpedale kann man (wie bereits erwähnt) Töne durch das Pedal forthalten, während man anderwärts Töne staccatirt, z. B.:



Dagegen gewährt das halbe Treten wieder den Vortheil, dass es an keine besondere Tongrenze gebunden ist.

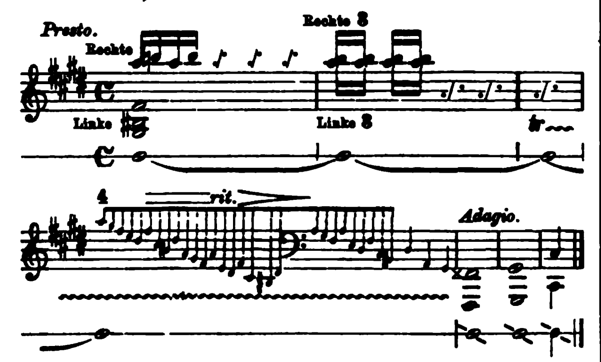
Tiefe Töne lassen sich durch das halbe Treten freilich besser forthalten als hohe, doch kann man auch höher gelegene Töne mit dem halben Treten aushalten. Je höher aber der Orgelpunkt steigt, desto stärker muss man seine Töne und desto schwächer die übrigen anschlagen.

Bei der Fortsetzung meiner Versuche entdeckte ich sogar, dass man den Orgelpunkt in die Höhe, die übrigen Töne in die Tiefe verlegen könne. Ja, man kann sogar während des hochgelegenen mit dem halben Treten ausgehaltenen Orgelpunktes eine abwärtsgehende Scala spielen, wenn man die Scala decrescendo spielt und wenn man das halbe Treten dadurch auf die höchste Potenz erhebt, dass man mit dem Fusse auf dem Pedale zu trillern anfängt.

Bei dem Trillern mit dem Fusse muss man etwas weiter weg sitzen, weil der Fuss leichter trillert, wenn er etwas ausgestreckt ist.

Ganz merkwürdig phantastisch und, wie ich glaube, sinngemäss erscheint bei solcher Ausführung der Schluss der Cis-moll- (Mondschein-) Sonate von Beethoven.

Damit man vollständig im Klaren sei wie ich die betreffende Stelle ausführe, schreibe ich hier den Triller aus:



Der Triller wird im zweiten und dritten Takte mit zwei Händen ausgeführt, damit er möglichst stark gespielt werden kann; vom vierten Takte an spielt die rechte allein, u. zw. *decrescendo* und *ritardando*, während der Fuss trillert.

Bei tadelloser technischer Ausführung klingt der Triller vom 4. Takte angefangen bis an das auf der Pedallinie angezeigte Ende des Pedaltrillers fort, ein merkwürdiger Effect, bei vollendeter Ausführung wahrhaft ergreifend schön; der anfangs laut aufschreiende Triller verhallt, nach und nach immer mehr und mehr wimmernd, bis der Bass mit seinem Schluss öde und verlassen allein da steht und uns aus der Tiefe Schubert's Wanderer zuruft: Dort wo du nicht bist, dort ist das Glück.

Wie jede Regel eine Gegenregel in sich birgt, so ist es auch bei dem halben Treten und bei dem Trillern mit dem Pedal der Fall.

Weil sich die Töne bei dem halben Treten und bei dem Trillern mit dem Pedale nicht gänzlich abdämpfen, so folgt daraus, dass man das halbe Treten und Trillern nirgends anwenden dürfe, wo die Töne vollständig abgedämpft werden sollen. Das halbe Treten am unrechten Orte, z. B. bei dem Wechsel tief gelegener Harmonien, ist nebst der Versäumniss das Pedal nachzutreten, die häufigste Ursache des schlechten Pedalgebrauches.

Das Böse bei solchem Pedalgebrauche ist noch besonders das, dass der Schüler, häufig auch der Lehrer, nicht die Ursache des schlechten Klanges entdeckt; Beide achten da oft recht sorgfältig darauf, dass das Pedal an der rechten Stelle getreten werde — und dennoch klingt das Ganze schlecht.

Will man ausdrücklich, dass das Pedal kurz getreten werde, dann schreibe man ober oder unter die Pedalnoten Staccatozeichen hin, so z. B. [Notenbeispiel] oder so: [Notenbeispiel]

Vielleicht gilt dieser Ausführung die Bezeichnung: *Pedal grande* am Anfange des Finale in Schumann's Carnevalsscenen. (Marche contre les Phylystin.)

(S. 93—100.)

Kurzgefasste Regeln für den Pedalgebrauch.

Fragen wir uns noch einmal kurz und bündig: Wann ist das Pedal unentbehrlich? wann wünschenswerth, wann ist es bei Accorden, wann bei Scalen zulässig, wann ist es gänzlich unstatthaft? wann muss man das Pedal wechseln? wann ist es wirkungslos? wann muss man es halb treten? wann muss man es trillern? wann darf man beides nicht thun? wann darf man das Pedal gar nicht treten?

Unentbehrlich ist das Pedal überall, wo der Finger die Taste vor Ablauf der vorgeschriebenen Tondauer verlassen muss, also:

1. Bei Sprüngen, welche gebunden klingen sollen.
2. Bei der Aufeinanderfolge von mehrgriffigen Accorden, welche man binden soll.
3. Bei Griffen, welche ausser der Spannweite liegen.
4. Bei Melodienoten, welche der Finger nicht forthalten kann, weil dieselbe Hand entlegene Begleitungsnoten anzuschlagen hat.
5. Bei Orgelpunkten, welche man nicht mit den Fingern forthalten kann.
6. Bei langen Noten, welche während ihrer Dauer durch Begleitungsnoten von der gleichen Tonhöhe unterbrochen werden.
7. Bei der Abkürzung des Anschlages, welchen man sich erlaubt a) um Kraft zu sammeln, b) um den folgenden Anschlag sorgfältig vorzubereiten, c) um auszurasten.

Wünschenswerth erscheint das Pedal als Mittel zur Verschönerung des Klanges. Aus diesem Grunde trete man es so oft als es die Dauer einer Note zulässt, also:

1. a) Bei jeder Note, welche lang genug ist um während ihrer Dauer das Pedal zu treten und auszulassen; b) bei den längeren Noten da, wo kurze und lange Melodienoten gemischt sind; c) auch bei den kürzesten Notengattungen, wenn sie zwischen genügend langen Pausen stehen.
2. Als Mittel zur Verstärkung des Anschlags.
3. Zum Zwecke der leichteren Hervorbringung des *pp*-Anschlages.

Anfangs vollkommen, später weniger, aber doch noch zulässig erscheint das Pedal bei **Accordzerlegungen** in folgenden Fällen:

1. Bei Zerlegungen der hohen und der Mittellage, wenn die Zerlegung gebunden klingen darf.
2. Bei Zerlegungen, welche in der Tiefe mit einer, aus der harmonischen Progression entnommenen »weiten Accordlage« beginnen.
3. Bei Zerlegungen, die in der Tiefe mit einer kleinen Terz beginnen, und zwar am besten bei rascher Bewegung, besonders bei Zerlegungen des verminderten Septaccordes.
4. Auch bei Zerlegungen, welche mit einer grossen Terz oder mit einer reinen Quart beginnen, wenn sich die Zerlegung rasch bewegt und wenn sie dabei durch starke harmonische Töne gedeckt ist.
5. Auch bei allen anderen Accordzerlegungen, wenn die Composition dabei einen lärmenden Charakter annehmen darf.



Anfangs vollkommen, später weniger, aber ebenfalls unter Bedingungen **zulässig** erscheint das Pedal bei **stufenweisen** Fortschreitungen in folgenden Fällen:

1. Bei *p* abwärtsgehenden Scalen, wenn ihnen eine aufwärtssteigende starke Accordzerlegung vorangeht.
2. Bei Scalen, welche hoch oben beginnen, *crescendo* in die Mittellage führen, während im Basse eine gut harmonische Begleitung gespielt wird.
3. **Gewagter** ist der Pedalgebrauch, wenn die Scala tief liegt; doch verträgt man ihn auch da auf kurze Zeit, wenn die Scala *pp* gespielt wird, während höher oben ein harmonischer Ton angeschlagen wird oder wenn sie *pp* beginnt, *molto crescendo* in die Mittellage steigt, während sie oben ausreichend stark von gut harmonischen Tönen unterstützt wird.
4. **Noch gewagter** ist der Pedalgebrauch bei doppelläufigen Scalen, bei diesen ist das Pedal nur im Presto zulässig, wenn gleichzeitig lange *ff*-Noten erklingen.

Am gewagtesten, nur im Presto, nur kurze Zeit hindurch und nur bei virtuosem Spiele zulässig, ist der Pedalgebrauch bei alleinstehenden Scalen, bei diesen muss man aufwärtszu das Pedal auslassen, sobald die Scala in die Mittellage geräth, wohingegen man das Pedal abwärtszu gleich am Anfange gebrauchen kann.

Moll klingt dabei etwas besser als Dur, am schlechtesten klingt die chromatische Scala.

Endlich können Spieler mit **vollendeter** Virtuosität das Pedal im Prestissimo bei jeder Art von Figur kurze Momente hindurch benützen, um durch das Aufbrausen mehr Glanz in das Dur und mehr Leidenschaft in das Moll zu bringen.

Ja sogar können virtuose Spieler verhältnissmässig lange des Pedal bei schnellen Tonfiguren in Momenten allergrösster Erregung so lange unausgesetzt forthalten, als die eigene Fingerkraft ausreicht, um alle vorangegangenen Töne an Schallkraft zu überbieten, doch darf dies, wie gesagt nur auf dem Höhepunkte rücksichtsloser Leidenschaft angewandt werden und auch da nicht übertrieben lang fortwähren.

In grösseren Räumen kann man sich vielleicht etwas mehr als in kleinen erlauben, vorausgesetzt, dass die Hauptnoten genügend kräftig angeschlagen werden.

Von Einfluss auf den Gebrauch des Pedals muss auch die Art des Instrumentes sein.

Unstatthaft ist das Pedal:

1. Bei Tönen, welche *staccato* klingen sollen.
2. Ebenso bei abgerissenen Bindungen.
3. Ueber die Geltung der Noten in Pausen hinein (vorausgesetzt, dass dies nicht blos ausgeschriebene klingende Pausen sein sollen).
4. Bei langsam nacheinanderfolgenden Accordnoten, wenn dieselben Antheile einer Melodie sind.
5. Bei langsamen Scalen und Accordverzierungen (übrigens auch bei den schnellsten Scalen, sobald der Spieler nicht genug starke Finger hat.
6. Im raschen Tempo bei *decrescendo*-Stellen.
7. Im feinsten *pp*.
8. Bei dem langsamen Ueben, besonders aber bei dem langsamen Ueben von Stellen, bei welchen der Pedalgebrauch erst im schnellen Tempo zulässig ist.

Nahezu **wirkungslos** ist das Pedal bei Stellen, welche sich nur in der höheren Lage des Clavieres bewegen.

Wechseln (neu treten) muss man das Pedal bei jedem Wechsel der Accorde, nur in der höchsten Lage kann man das Pedal auch bei wechselnden Accorden forthalten, sobald man einen spieluhrartigen Klang erzielen will.

Nachtreten muss man das Pedal:

1. Um Unreinheiten des Spieles zu vermeiden, am Beginne eines jeden etwas tieferen Tones, der mit einem vorausgehenden durch den Finger gebunden wird.
2. Um die Bindung zwischen Tönen herzustellen, welche der Finger staccatirt.

Unstatthaft ist das Nachtreten, sobald ein Accord, welcher fortklingen soll, in »weiter« Lage zerlegt wird.

Halbtreten muss man das Pedal bei Orgelpunkten, welche der Finger nicht forthalten kann.

Trillern muss man mit dem Fusse dann, wenn ein derartiger Orgelpunkt mit raschen Scalen oder mit Verzierungen ausgestattet ist, oder wenn man das Pedal (zum »aufschäumen«) bei Tönen verwenden will, welche harmonisch nicht zusammengehören.

Unstatthaft ist das **halbe Treten** und das **Trillern** mit dem Fusse überall, wo die Töne vollkommen abdämpfen sollen, zunächst also bei dem Wechsel von Accorden der Mittel- und der Basslage.

(S. 117—120.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Carl Fromme's **Kalender für die musikalische Welt.** Erster Jahrgang 1876. Redigirt von **Dr. Theodor Helm.** Wien, C. Fromme. kl. 8. In Leinw. geb. 1 fl. 40 kr.

Zu den mehr als zwei Dutzend kalendarischer Werke, welche Herr Fromme herausgiebt, ist für dieses Jahr auch noch ein Musikkalender gekommen, und derselbe ist so gehalten, dass er alle Aussicht hat, die zum Theil schon lange Lebensdauer seiner Verlagsgenossen zu erreichen. Dieser Kalender beschäftigt sich in seinen Einzelnheiten nur mit Oesterreich, hätte deshalb auch wohl als österreichischer Musikkalender auf dem Titel bezeichnet werden sollen; als solcher ist er sehr reichhaltig und, soweit wir beurtheilen können, zuverlässig. Ueber Wien erhalten wir so reiche und eingehende Mittheilungen, dass der Titel »Wiener Musikkalender« wohl eigentlich der richtigste wäre. Die »Rückblicke auf das Musikjahr 1874—1875« S. 50—62 beschäftigen sich auch nur mit Wien. Dieselben sind uns sehr willkommen, nur sollte der Ton mehr ein ruhig referirender sein; der Herr Verfasser schreibt zu sehr im Zeitungston, und »sensationell« ist sein Lieblingswort. Wie er im Urtheilen mitunter des Guten etwas zu viel zu thun scheint, so befleissigt er sich anderswo einer Zurückhaltung, die ebenso wenig am Orte ist. Nachdem S. 60 die am 11. April erfolgte Abschiedsfeier des nach Carlsruhe abgehenden Hofkapellmeisters Otto Dessof erwähnt ist, fährt Herr Helm fort »Dem Dessof-Abschied folgte schon nach einer Woche ein — Brahms-Abschied. Johannes Brahms, durch drei Jahre hindurch artistischer Director der Gesellschaftsconcerte, war von der Leitung der letzteren plötzlich zurückgetreten, ohne ein solches Vorgehen begründendes Motiv, wenn nicht dasselbe in der »Bereitwilligkeit« zu suchen, dem beliebten einstigen Dirigenten der Gesellschaftsconcerte, Herrn Herbeck (der als Hofopern-Director soeben seine Entlassung genommen), Platz zu machen.« Punktum. Aber ein solches Referat ist doch angesichts dessen, was vorging und dem Verfasser ebenso gut bekannt geworden ist, wie allen Uebrigen, etwas zu naiv. — Bei der kalendarischen Aufzeichnung wichtiger Ereignisse möchten wir den Wunsch ausdrücken, nur die wirklich ersten Aufführungen von Tonwerken zu notiren, also (um bei denjenigen Werken zu bleiben, welche dem Herrn Verfasser ganz besonders am Herzen zu liegen scheinen, bei den Opern) Don Juan in Prag, Euryanthe in Wien, Hugenotten in Paris, Tannhäuser in Dresden, Lohengrin in Weimar, Meistersinger in München u. s. w. — Wir nehmen das hier Gebotene dankbar an, der Stoff bedarf aber noch wiederholter Durcharbeitung. Der Herr Verfasser schaut wohl mehr in die Zukunft als in die Vergangenheit, was aber der Erlangung historisch-musikalischer Kenntnisse nicht besonders günstig ist. Der richtige Kalenderton ist nicht sensationeller Art und wünschen wir, dass Herr Dr. Helm bei den folgenden Jahrgängen seines willkommenen Büchleins ihn immer mehr treffen möge.

Musikbericht aus Hamburg

von **Emil Krause.**

(Schluss.)

II. Concerte.

Unsere Concertsaison gestaltet sich auch in diesem Winter, wie alljährlich, überaus reich und vielseitig. Vier philharmonische Concerte haben in der ersten Hälfte der Saison, vor Weihnacht bereits, stattgefunden, unter denen das vierte, wie in jeder Saison, gemeinschaftlich mit der Singakademie gegeben wurde. Das Programm des philharmonischen Cyklus ist seit einer langen Reihe von Jahren (Stockhausen's Zeit aus-

genommen) ein sehr conservatives. Die classischen Werke stehen oben an, sehr richtig jedenfalls, aber man sollte auch den Bestrebungen der Neuzeit Rechnung tragen, und statt sich in steten Wiederholungen derselben Werke zu ergehen, wenigstens manche Novitäten dazwischen bringen, damit der durch das stete Einerlei beschränkte Horizont des Publikums sich erweitert. Selbst dann, wenn die Novitäten unter den älteren Werken gesucht würden, dürften die Concerte mehr Anspruch auf Vielseitigkeit machen; wie viele Orchesterwerke älterer Meister von grosser Bedeutung sind noch nie bei uns vorgetragen. Von Händel's Orchesterconcerten, die doch alle in Partitur vorlagen, wurden seit einer längeren Zeit — erst zwei aufgeführt, es waren dies die Concerte in D-moll und G-moll. Von den Symphonien Haydn's, die bei André und J. Rieter-Biedermann erschienen, ist ebenfalls sehr wenig vorgeführt worden. Im Verhältniss zur Minderzahl älterer noch ungekannter Werke wird Schumann zu reichlich gepflegt, und so brachte auch das Chorconcert der Singakademie und des philharmonischen Vereins wieder die Faustmusik Schumann's, die in elf Jahren zum vierten Mal vorgekommen. Bei der, für eine Grossstadt wie Hamburg geringen Zahl von Chorconcerten sollte man darauf bedacht sein, wenigstens ein Mal im Winter ein oratorisches Werk aufzuführen. Freilich hat die Singakademie sich für diese Saison zu Ostern ein neues Oratorium eines in Hamburg lebenden Tonsetzers zur Aufführung vorgesetzt; neben diesem wäre, statt früher Vorgekommenes zu wiederholen, ein weniger gekanntes älteres Werk besser am Platze gewesen. Händel hat in seinen vielen Oratorien der gesammten Musikwelt ein ungeheures Werk geistiger Vollendung hinterlassen, es ist die Pflicht aller Vereine die Händel'schen Oratorien mehr zur Aufführung, als dies bisher geschehen, zu bringen. Vor allem aber soll nicht immer der »Messias«, »Samson« etc. vorgeführt werden, sondern auch weniger gekannte Werke Händel's wie »Susanna«, »Theodora« und wie sie alle heissen.

Um die Aufführung der Schumann'schen Faustmusik, unter Leitung des Herrn von Bernuth, machten sich ganz besonders Herr Hofopernsänger Betz aus Berlin und Fräul. von Bretfeld verdient. Herr Betz sang die Partie des Faust mit seiner unvergleichlich schönen Stimme zu Aller Begeisterung, Fräul. von Bretfeld vermochte trotz besten Willens nicht, den Sopransoli in allen Einzelheiten ihr Recht zukommen zu lassen, da die ganze Partie ihrem Organ nicht geeignet liegt; dennoch aber waren wir ihr Dank schuldig im Augenblick der Noth (denn 5 Sängerinnen hatten nach einander abgesagt), die Aufführung durch bereitwillige Zusage überhaupt ermöglicht zu haben. Herr Bletzacher aus Hannover war mit der Partie des Mephistopheles betraut. Chor und Orchester wirkten im Ganzen betrachtet recht gut zusammen, es war eine gute Aufführung, die einzelnen Schwankungen abgerechnet.

Ueber die drei voraufgegangenen philharmonischen Concerte ist nicht viel zu sagen. Die Orchesterwerke: Oberon-Ouvertüre, Eroica-Symphonie, B dur-Symphonie von Gade, B dur-Symphonie und Ouvertüre Op. 124 von Beethoven sind oft genug vorgekommen. Als Novitäten wurden gegeben: Balletmusik aus der Oper »Feramors« von Rubinstein und Symphonie Op. 12 von Carl Reinthaler aus Bremen, letztere unter Leitung des Componisten. Reinthaler's Symphonie fand eine recht gute Aufnahme, ein gut gearbeitetes Werk ohne tief gehende Gedanken. Sängerinnen im philharmonischen Concert waren Fräul. Nanitz aus Dresden und Frau Murrjahn-Kölle aus Karlsruhe. Die Vorträge letztgenannter Dame erwarben sich den ungetheilten Beifall, besonders im Vortrage kurzer Gesangstücke, wie Liedern von Taubert etc. war ihre Leistung vorzüglich. Von den Virtuosen, welche sich in den philharmonischen Concerten bis jetzt hören liessen, Herrn Wehrle aus Stuttgart und Herrn Sherwood aus Amerika, verdient Herr Wehrle wegen seines gediegenen Violinspiels die meiste Anerkennung. Herr Sherwood ist ein Clavier-Virtuose nach der neuesten Schule; als Schüler Liszt's spielt er nur Compositionen, die der neudeutschen Richtung angehören. Das Clavier-Concert von Grieg konnte nur beweisen, dass sein Geschmack nicht der allerbeste ist; wie kann Jemand etwas so albern Componirtes überhaupt spielen. Glücklicher Weise ist unser Publikum so musikalisch gebildet, dass es sich bei derartigen Experimenten durchaus ablehnend verhält. — Herr Sherwood gab im Verein mit seinem Freunde Herrn Paul Toepffer ein eigenes Concert, in dem auch classische Werke vorkommen; ihr Vortrag war aber, was Herrn Sherwood angeht, durchaus virtuosenhaft. Herr Toepffer, ein gediegener Clavierspieler, ist als Lehrer am hiesigen Conservatorium engagirt worden.

Von den philharmonischen Concerten wenden wir uns nunmehr einem neuen Concertunternehmen zu, das in vollem Maasse Beachtung verdient. Die Herren Kapellmeister Laube und Musikdirector Otto Beständig geben diesen Winter zehn Abonnement-Concerte zusammen zu billigen Preisen, in denen meistens nur neue Compositionen zur Aufführung kommen. Das Programm der ersten vier Concerte vor Weihnacht war folgendes: Beethoven, A dur-Symphonie und Leonoren-Ouvertüre Nr. 3; Brahms, Variationen über ein Thema von Haydn; Raff, Symphonie G-moll; Mendelssohn, Ouvertüre zur Oper »Die Hochzeit des Camacho«; Ouvertüre von Rietz; Rhapsodie »Abends« von Raff; Symphonie von Dietrich; Bach's Ciaconna, instrumentirt von Raff; Chöre von Bruch und Gade, ausgeführt von der Singakademie des Herrn Beständig u. s. w.

Herr Voigt brachte in seinem ersten Abonnement-Concert im November mit seinem Cäcilien-Verein neben vorzüglich ausgewählten und ebenso vorzüglich gesungenen A capella-Gesängen frühester und neuester Zeit eine Novität: »Das eleusische Fest« von C. Jos. Brambach (aus Bonn). Die Solopartien wurden ausgeführt von Fräul. Weckerlin aus Hannover und Herrn G. Henschel aus Berlin. Das Werk macht keinen Anspruch auf Bedeutung, es bewegt sich in oft dagewesenen Melodien und Phrasen, allerdings mit Geschick gemacht, dennoch aber dürfte seine Lebensdauer nicht allzu lang sein. Die Aufnahme war eine sehr kühle. Im ersten Theile des Concerts sang Herr Henschel einige Lieder mit grossem Erfolg und gab die D dur-Arie aus Händel's Oper »Rinaldo« auf allseitigen Wunsch in vollendeter Vortragsweise zu.

Die unter Herrn Mehrkens stehende Bachgesellschaft gab am 15. December ein Kirchenconcert, im März wird dieselbe Händel's »Herakles« zur Aufführung bringen. Der Director ist aufs eifrigste bemüht, den Verein in seiner Leistungsfähigkeit mehr und mehr zu heben, günstige Resultate sprechen für das Gelingen seiner rastlosen Thätigkeit.

Kleinere Soiréen sind diesen Winter bis jetzt wenige gewesen. Herr Levin giebt im Verein mit den Herren Böie und Lee Kammermusik-Soiréen, deren Programm sehr vielseitig ist. Die Streichquartette der Herren Marwege, Oberdörffer, Schmahl und Klietz sind ebenfalls sehr interessant und bringen, wie Herr Levin, neben den classischen Werken auch manches bedeutende Werk der Neuzeit.

Am 30. December gab Ole Bull vor ausverkauftem Hause ein Concert unter Mitwirkung des Hofpianisten E. Bach aus Berlin und der schwedischen Hofopernsängerin Frau Hedwig Willmann aus Stockholm. Die Kunstfertigkeit des hochbetagten Geigers ist ausserordentlich, besonders verdient sein meisterhaftes Staccato alle Anerkennung. Nur eine so vollendete Technik ist im Stande, die unerträglichen Compositionen eigener Mache vergessen zu lassen. Ein A dur-Concert und einige andere Effectstücke eigener Composition bildeten Ole Bull's Pro-

gramm. Die Leistungen der mitwirkenden Künstler brachten eine geeignete Abwechslung in das Ganze.

In Altona wurde unter Herrn Böie's Leitung im December Händel's »Josua« mit der Instrumentirung von Rietz zur Aufführung gebracht. — Kammermusik-Soiréen haben stattgefunden von den Herren G. Schubart und Schloming.

Berichte.

Leipzig, 9. Januar.

Das elfte Gewandhausconcert, Donnerstag den 6. Januar, enthielt ausschliesslich Compositionen französischer Tonsetzer, im ersten Theile: Ouvertüre zur Oper »Le jeune Henri chasse« von Henri Etienne Méhul (1763—1817) — Arie des Dormeuil aus der komischen Oper »Les voitures versées« von François Adrien Boïeldieu (1775—1834) — Chaconne aus der Oper »Aline, reine de Golconde« von Pierre Alexandre Monsigny (1729—1817; zum ersten Male) — Altfranzösische Volkslieder für gemischten Chor (zum ersten Male): a) »Chantons, je vous en prie« (1550), b) Brunette, c) »Mon père m'y a mariée» — Rigodon aus »Dardanus« von Jean Philippe Rameau (1683—1764) — Balletmusik aus »Hippolyte et Aricie« von Rameau (zum ersten Male) — Ballade von der Königin Mab aus »Romeo und Julie« von Charles François Gounod (1818; zum ersten Male) — beide Gesangspiècen gesungen von Herrn Eugen Gura; der zweite Theil wurde durch Hector Berlioz' Symphonie mit obligater Viola »Harold en Italie« ausgefüllt. Dem Vernehmen nach werden diesem nationalen Concerte bald andere ähnliche folgen, in welchen zunächst die Italiener, später skandinavische Componisten Vertretung finden sollen. Wie wichtig derartige Concerte für die künstlerische Erziehung des Publikums sind, bedarf keiner besonderen Erwähnung, denn wenn man schon in den gebildeteren Mittelständen zumeist eine ganz anerkennenswerthe Allgemeinbildung, deren Grund bereits in der Schule gelegt wurde, sowie ganz treffliche, theils populäre, theils tiefer eingehende wissenschaftliche Fortbildungswerke über Geschichte, Literatur, bildende Künste und andere verwandte Gegenstände antrifft, so sieht es in Bezug auf ein gründlicheres sachgemässes Eingehen auf die Entwickelungsgeschichte der Tonkunst selbst in den besseren und besten Kreisen, dafern dieselben nicht in directer beruflicher Beziehung zur Musik stehen, gemeiniglich noch ziemlich traurig aus; schöngeistige Schriften und einzelne romanhaft zugeschnittene Monographien und Biographien, in denen sich — der blühenden Darstellung halber (!) — oft mehr Dichtung als Wahrheit findet, bilden hier meist noch die einzige beliebte Lectüre. Ein Grund davon mag freilich in dem Umstande liegen, dass in den Schulen nicht in gleichem Grade die Impulse zu einer ernsten Betrachtungsweise der Tonkunst durch wirklich fachkundige Männer gegeben werden, wie dies auf anderen Unterrichtsgebieten der Fall ist, anderntheils setzt aber auch das Verständniss musikgeschichtlicher Werke die Kenntniss des technischen Apparates, durch welchen der künstlerische Gedanke dem Hörer zur verständlichen Erscheinung gebracht wird, in der Musik mehr als in anderen Künsten voraus. Ein blos descriptives Verfahren vermag gerade in der Tonkunst am wenigsten auszurichten; ja selbst die best arrangirten Musikbeilagen können dem Laien wenig oder nichts nützen, da eine solche dem letzteren das Musikstück nicht in gleichem Grade in directe sinnenfällige Nähe zu rücken vermag, wie dies z. B. eine Abbildung irgend eines Bau- oder Sculpturwerkes zu thun im Stande ist, sondern sich wie der Schleier vor dem Bildniss zu Sais verhält, den zu lüften am Ende doch nur der kunstgeübten Hand vorbehalten bleibt, indem der Inhalt eines Tonstückes endgiltig eben nur ad auros zu demonstriren geht. Darum müssen wir solchen historischen und nationalen Concerten mit aller Nachdrücklichkeit das Wort reden und der verehrlichen Gewandhausdirection für das Bestreben: auch auf diese Weise auf ein immer genaueres Verständniss der Tonkunst bei dem Publikum hinzuwirken, im Namen aller wahrhaften Musikfreunde und -Kenner aufrichtigst danken. Sollen diese Concerte aber wirklich ihre hohe erzieherische Mission ganz erfüllen, so dürfen sie nicht allzuvereinzelt und nicht nur als vorübergehende Experimente erscheinen, vielmehr sollte man — selbstverständlich ohne die heimischen Meisterwerke darüber zu vernachlässigen — allerorts dahin streben, solche Aufführungen ins Werk zu setzen, da unseres Erachtens, eben aus den angeführten Gründen, das Bestreben selbst der besten Musikhistoriker nur eine halbe Arbeit bleiben muss, ohne die lebendige Vorführung der einzelnen Schöpfungen verschiedener Zeiten und Nationen. Bleibt es bei der fluiden Natur der Musik immerhin noch eine schwierige Aufgabe für das grosse Publikum, sich nach einmaligem Anhören unbekannter Tonwerke über die ganze Richtung und Empfindungsweise eines Volkes, sowie einer fernliegenden Zeit ein endgiltiges Urtheil zu bilden, so ist doch schon viel gewonnen, wenn sich dasselbe seiner Vorurtheile begeben und einsehen lernt, dass hinter dem Berge auch noch Leute wohnen, und dass die Geschichte vom sogenannten überwundenen Standpunkte (auf die vielleicht später einmal zurückzukommen wir uns vorbehalten) doch ziemlich nichtig ist.

Wir haben es nun zunächst mit den Franzosen zu thun. Wie bekannt, nehmen unsere componirenden Nachbarn an der Seine anfangs den Anlauf, es in der Tonkunst den Deutschen gleich zu thun, und in der That haben deren Schöpfungen früherer Perioden auch einen gewissen classischen Werth, wofern man unter der Bezeichnung »classisch« die Vereinigung einer mustergiltigen Form mit einem noblen, selbstverständlich auch geistig nicht unbedeutenden Inhalte versteht. Cherubini kann man nicht zum Maassstabe nehmen, da er seinen Schöpfungen nach nur bedingungsweise den Franzosen zugezählt werden darf; denn im Durchschnitt ist es die Vorliebe für geistreiche Charakteristik, unter Bevorzugung einer fein ausgearbeiteten, pikanten Rhythmik und zierlicher Melodik, welche das Wesen der französischen Musik kennzeichnet, wie dies in dem in Rede stehenden Concerte besonders in Méhul's Ouvertüre und in Rameau's reizendem Stücke »Rigodon« so recht zu erkennen war. Das Streben nach jener Charakteristik, sowie nach möglichst pikanter Detaillistik, verbunden mit einer überaus scharfsinnig zugespitzten Technik führte nun die französischen Componisten — denen in ihrem Schaffen die Gemüthsvertiefung nach und nach ganz abhanden kam — mehr und mehr auf Aeusserlichkeiten, dass sie schliesslich das Mittel für den Zweck nahmen und sich in jenen musikalischen Berechnungen und Häufungen von Effecten gefielen, welche heute noch von der Bühne herab die grosse Menge blenden und über die wahre Aufgabe der Kunst täuschen, — wie wir auch der späteren französischen Verflachung jene potpourriähnlichen Gebilde zu verdanken haben, welche uns in den Ouvertüren zu »Zampa«, der »Stummen von Portici« und anderen Opern vorliegen. Auch Hector Berlioz (1803—1869) ist einer jener Virtuosen in der musikalischen Coloristik — eine Art Paganini auf compositorischem Gebiete. Mit seltener Kunstfertigkeit beherrscht auch er sein Instrument, welches er spielt: das Orchester nämlich, und weiss demselben hundert neue überraschende Klangeffecte zu entlocken; aber auch als Zeichner ist demselben eine grosse Meisterschaft zuzugestehen; denn nicht allein entwirft er seine Gedanken stets mit sicherster Hand, sondern er versteht es auch, dieselben in interessante thematische Verflechtungen zu bringen, sowie im grossen Ganzen geistvoll und wirksam zu gruppiren; freilich stellen sich diese Gedanken nicht als innere Gemüthsergüsse, sondern als Reflexe des combinirenden Verstandes dar. Sich bei seinem Schaffen vielfach auf Beethoven's letzte Werke stützend, cultivirte Berlioz die älteren Formen der Ouvertüre und namentlich der Symphonie, allerdings nur in der ihm eigenen programmatischen Weise, mit grosser Energie und, trotz heftiger Widersacher, mit mehr äusserem Erfolge als seine zeitgenössischen Landsleute, und machte sich so zu einem Hauptvertreter der neueren französischen Instrumentalmusik. (Die uns bekannt gewordenen Symphonien von Cherubini, Gouvy, Gounod u. A. sind — obgleich einer gediegenen Richtung angehörend — theils zu unbedeutend, theils zu unselbständig [letztere ist nichts weiter als ein Plagiat der Eroika-Symphonie], als dass dieselben irgend eine Rolle in der Entwickelungsgeschichte der französischen Musik zu spielen vermöchten.) Die Symphonie »Harold en Italie« ist ein höchst geistreiches, nicht aber zugleich ein gemütherhebendes und ideales Werk. Einer starken Realistik zugekehrt, dürfte dasselbe mit Breughel's, Rembrandt's, oder schicklicher noch mit Hanns Makart's Gemälden, die neuerdings so viel von sich reden machen, verglichen werden. Mehr frappirend, spannend und alle Fibern aufregend, als erfreuend, versäumt dasselbe, namentlich in seinem wild bacchantischen, wüsten Schlusssatze den deutschen Zuhörer in jene ästhetisch versöhnende Stimmung zu versetzen, welche demselben in den gattungsverwandten Tonschöpfungen seiner heimischen Meister entgegen ge-

tragen wird, und welche Aristoteles als einen Theil der kathartischen Wirkung — das Kriterium jedes echten Kunstwerkes — bezeichnet. Nichtsdestoweniger wurde gerade der letzte Satz am meisten applaudirt, während sich das Publikum, trotz der so vortrefflichen Ausführung seitens des Orchesters, gegen die drei ersten maassvoller gehaltenen Sätze durchaus ablehnend verhielt. Dessenungeachtet muss die zeitweilige Vorführung auch solcher Werke verdienstlich genannt werden, wäre es auch nur, um dem deutschen Publikum auf einem fremden Standpunkte ein intensiveres Bewusstsein über den wahren Werth und die hohe Bedeutung seiner vaterländischen Meister gewinnen zu helfen, damit dasselbe, wie schon gesagt, sowohl im Anerkennungs- wie im Ablehnungsfalle nicht nach überkommenen Vorurtheilen, sondern nach eigener Ueberzeugung richten lerne und die Universalität seines Urtheiles immer mehr und mehr bilde, da Vorurtheile, wie Historiker und Biographen zur Genüge darzuthun vermögen, von jeher das Bollwerk gewesen sind, welches Künstler und Publikum so oft zum Nachtheil beider Theile von einander geschieden hat. Schliesslich haben wir noch der vortrefflichen Durchführung der Partie der Solobratsche in Berlioz' Symphonie durch Herrn Concertmeister Röntgen, sowie der feinen Ausführung der französischen Volkslieder durch die Elite des Gewandhaus-Chores mit besonderer Anerkennung zu gedenken.

Nachrichten und Bemerkungen.

✱ Anlangend die in Nr. 52 Sp. 830 des vor. Jahrganges mitgetheilten Aeusserungen des Herrn v. Bülow über englische Sprache und Musik, schreibt uns ein mit demselben bekannter Freund aus London: »Bülow ist sehr rücksichtslos, aber ich kann doch nicht glauben, dass er das Alles gesagt hat. Die Aeusserungen über die englische Sprache halte ich für Erfindung, denn er spricht sie gut und hat deren Eigenthümlichkeiten mit Ernst studirt. Ich glaube aber, dass ihm der *tall talk* und *slang* der Amerikaner mehr zusagt, weil er mehr mit der unruhigen kurzen Weise, in der er sich im Deutschen ausdrückt, übereinstimmt.« Wir führen diese Worte hier an, um zu verhüten, dass dem genannten reisenden Pianisten von unserer Seite Unrecht geschieht. So lange Herr v. Bülow den Bericht des Amerikaners nicht förmlich dementirt, wird natürlich jeder glauben was ihm gefällt.

✱ Ueber die zweiactige komische Oper Das goldene Kreuz von Ignaz Brüll, welche am 22. Dec. vor. Jahres im Berliner kgl. Opernhause zuerst gegeben wurde und freundliche Aufnahme fand, versendet der Verleger derselben (Bote & Bock in Berlin) in einem zierlich gedruckten Heftchen »Urtheile der Presse«, fast ausschliesslich Abdrücke aus Berliner Tageblättern enthaltend. Weil das Werk, wie man hört, auch in der Wiener Hofoper gegeben werden soll, wird es nun wohl eine weitere Verbreitung finden.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.



Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. Januar 1876. **Nr. 4.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Arrangements und Transcriptionen. (Schluss.) — Kritische Aphorismen zur Musiklehre. (Fortsetzung.) — Das Oratorium Jonas von Carissimi. — Anzeigen und Beurtheilungen (Duette von Mendelssohn). — Berichte (Leipzig). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Arrangements und Transcriptionen.

(Schluss.)

Der Transcription, der Paraphrase, dem Potpourri wäre damit also das Urtheil gesprochen; und in der That, uns scheint als hätte man in ernsteren Künstlerkreisen doch kaum jemals daran gedacht, in diesen Dingen etwas Anderes zu sehen als einigermaassen zweideutige Modeartikel. Ueber die Legion der *Fantaisies brillantes sur des motifs de l'opéra XYZ* und was dergleichen mehr ist, geht man einfach zur Tagesordnung über. Das Arrangement ist als solches kein Kunstwerk, erhebt aber auch nicht den Anspruch eines zu sein; es ist ein Auskunftsmittel, um einem berechtigten Bedürfniss zu genügen. Ist es auch hier nicht möglich, die absolute Treue dem Original gegenüber zu wahren, weil der Wechsel des Materials unausbleiblich kleine Abweichungen (zum Beispiel in der Figuration) fordert, je nachdem die Natur des einen Darstellungsorgans Dinge ausschliesst, die in dem andern möglich sind: so bleibt doch die Tendenz immer nur die, diesen Mangel an völliger Uebereinstimmung möglichst verschwinden zu machen. Die Transcription dagegen prahlt mit einem Schimmer von selbständiger Production, der sich, bei Lichte besehen, in allem Hauptsächlichen als ein erborgter erweist, und schadet, weil sie durch den Schein von Einheit, in den sie sich hüllt, den Sinn für das eigentlich Einheitliche, natürlich Gewachsene abstumpft. Wenn Herr Wieprecht aus einem Stück des ersten Satzes und einem Stück des Adagio vom Beethoven'schen Es dur-Concert einen Militärmarsch braut, so ist das freilich auch eine selbständigere That, als die, einen schlichten Clavierauszug vom Es dur-Concert herzustellen; künstlerischer ist sie darum keineswegs. Schlimm genug, dass die Reaction der öffentlichen Meinung gegen solchen Scandal bei uns so äusserst gering ist, so ausser allem Vergleich mit der vernichtenden Rüge, die die Griechen in ihrer guten Zeit über das Hässliche ergehen liessen. Und hässlich, jedes gesunde künstlerische Gefühl verletzend sind die Liszt'schen Transcriptionen, zumal wenn sie sich an edleren Kunstwerken vergreifen, in ihrer Art eben so sehr, mag der Abstand zwischen beiden Erscheinungen, so weit er sich auf das Talent, die ästhetische und gesellschaftliche Bildung, kurz auf die Bedeutung des Urhebers bezieht, noch so gross sein. In die reizende Naivetät Schubert'scher Walzer tragen sie die Koketterie des Salons: unschuldige Mädchengesichter müssen es sich gefallen lassen, Schminke und aufgebauschte Haartouren an sich zu tragen; die Märchenphantasien des Sommernachtstraumes werden dazu herabgewürdigt, einem faden Spiel mit Effecten zu dienen: aus dem Walde, in dem die Elfen ihr Wesen treiben, ist ein Ballsaal in Gasbeleuchtung geworden, der Blumenduft ist abgestreift und Toilettenparfüm an seine Stelle getreten. Was will solcher Geschmacklosigkeit gegenüber — um ein stärkeres Wort nicht zu gebrauchen — der vielgepriesene, ausserordentliche, pianistische Werth bedeuten, der als Einziges bleibt, was man diesen Producten nachrühmen könnte!

Soll nun durch das eben Gesagte jede Möglichkeit geleugnet, jeder Weg abgeschnitten werden, auf dem sich ein Künstler eines fremden Gedankens in freier, schöpferischer Gestaltung bemächtigen könnte? Gewiss nicht. So unwürdig, unkünstlerisch, geschmackverderblich es genannt werden muss, wenn die Transcription den schönen Körper eines Kunstwerks zerstückelt und in ein Ragout verarbeitet, zu dem sie selbst nichts als die Brühe liefert, ebenso Grosses und Bedeutsames kann geleistet werden, wenn ein einzelnes, fremdes Motiv, vielleicht ein Volkslied, ein kurzer Tanz, wie ein Samenkorn von der Phantasie des Künstlers erfasst und durch sie zu einem unendlich erweiterten, reicheren und höheren Dasein herausgeboren wird. Die Variationenform giebt hierfür vor Allem Beispiele an die Hand: zu den leuchtendsten gehören die Variationen von Brahms über ein Händel'sches Thema. Da ist von keinem muthwilligen Zerpflücken und dann wieder äusserlichem Aneinanderleimen, Hinzuthun und Uebergiessen die Rede, sondern von Zerstörung des Ursprünglichen nur in dem Sinn, wie das Weizenkorn in die Erde fallen und ersterben muss, um zum schöneren Leben zu erwachen. Woher ein solches Samenkorn zu entnehmen sei, das wird ein echter Künstler mit sicherem Instinkt herausfühlen; Vorschriften braucht es dafür nicht. Eine Volksmelodie, sollte man denken, würde am Ersten in ihrer Unberührtheit, in ihrem ebenso gehaltvollen, als knappen, gleichsam noch gebundenen Wesen zur Ausgestaltung herausfordern; aber die Erfahrung zeigt, dass sich auch in grösseren, fertigen Kunstwerken einzelne, in sich abgeschlossene, schlummernde Keime finden, die sich ohne Schädigung von dem sie umgebenden Boden loslösen, verpflanzen und zu eigenthümlicher Blüthe bringen lassen.

Ein Punkt, der ferner hier nicht unberührt gelassen werden darf, ist die Cadenz der älteren Concerte, aber gestehen wir es gleich von vorne herein: nicht um mit seiner Erörterung den Beweis für ihre künstlerische Unantastbarkeit anzutreten. Dass ein Künstler, wie Mozart, in seinen Clavierconcerten Stellen offen lassen konnte, an denen der Spieler, durch den Inhalt des ganzen Satzes angeregt, sich in freier Phantasie ergehen sollte, ist freilich eins der beredtesten Zeugnisse für die ungleich grössere, allgemeinere productive Begabung, die un-

gleich tüchtigere, gründlichere Bildung der Musiker jener Zeit. Zugleich aber auch für einen Mangel an kritischem Bewusstsein, der sich nicht nur hier, sondern ebenso sehr bei manchen anderen Gelegenheiten zeigt, beispielsweise in den Coloraturarien der Constanze und der Königin der Nacht oder auch darin, dass der musikalische Gehalt eines Gesangstückes zuweilen, wie in der bekannten Arie des Sextus, in argem Widerspruch zu der Stimmung des zu Grunde liegenden Gedichts, der durch den Gang der Handlung herbeigeführten Situation steht. Beethoven, in dem Schöpferkraft und ästhetische Einsicht sich die Wage halten, wie wohl in keinem anderen unserer grössesten Künstler, liess im Es dur-Concert, also in dem letzten, das er geschrieben, die Cadenz, soweit sie den Antheil des Ausübenden an der Fertigstellung der Composition selbst herausfordert, fallen. Er schaltete selbst an der Stelle, wo nach hergebrachter Weise die Cadenz zu stehen pflegte, eine freier phantasieartiger gehaltene Periode ein und ihm sind spätere Componisten gefolgt. Es ist keine Frage, dass er damit einer künstlerischen Unsitte ein Ende gemacht hat; denn die Aufgabe, eine Cadenz zu componiren, richtet sich geradezu an die frei schaffende Phantasie des ausübenden Künstlers; je mehr er Gutes, Lebendiges, Bedeutsames geben soll, um so mehr wird er sich seiner individuellen Eigenart nicht absichtlich entäussern dürfen, und mag er noch so sehr bemüht sein, diese durch liebevolle Versenkung in das ihm fremde Ganze mit den Elementen desselben zu tränken, der Abstand zwischen seiner Zuthat und dem übrigen, ursprünglich Gegebenen wird immer fühlbar, die volle Einheit immer gestört sein. Hier ist also nur ein Compromiss möglich, mit dem der Einzelne versuchen muss, sich so gut er es eben vermag, abzufinden.

Und nun zum Schluss noch ein Wort über die »Pietätsucht« unserer Zeit. Es ist wahr, die Conservativen thun sehr oft zu viel des Guten, aber nicht in dem Sinn, wie es ihnen hier vorgeworfen wird. Wenn in jede Note, die Bach oder Händel geschrieben haben, Dinge hineinempfunden werden, an die kein Unbefangener denken würde, wenn das Unbedeutendste, das den Stempel der raschen, gewohnheitsmässigen Arbeit, aber nicht den des Genius trägt, als bedeutend und unveräusserlich werthvoll hingestellt wird, so ist man damit auf dem besten Wege, den Leuten die Bewunderung vor der Fülle des wirklich Grossen, Unvergänglichen, das uns jene Meister hinterlassen haben, auszutreiben. So scheut man sich auch bisweilen zu ängstlich, bei Aufführungen älterer Werke einzelne Nummern zu streichen, deren mehr oder weniger inhaltloser Formalismus nicht nur für den Augenblick ernüchternd und peinlich wirkt, sondern sogar mittelbar den Eindruck des Ganzen beeinträchtigt. Händel hat bekanntlich selbst bei den Aufführungen seiner Oratorien das eine Mal diese, das andere Mal jene Arie singen oder nicht singen lassen und damit zur Genüge dargethan, dass der Sinn für die Totalität eines so grossen, ausgedehnten Kunstwerks, wie es das Oratorium oder die Oper ist, noch nicht zu der Schärfe entwickelt war, zu der er sich in späteren Epochen herausgebildet hat. Freilich ist es ein gefährliches Ding, dem subjectiven Belieben jedes einzelnen Dirigenten hier die Entscheidung zuzugestehen. Gar zu viel Momente treffen zusammen, die berücksichtigt werden wollen: eine gute Folge der Tonarten, Wechsel im Gebrauch der Mittel und Formen, genügende Mannigfaltigkeit der zum Ausdruck gebrachten Stimmungen, endlich in Beziehung auf das zu Grunde liegende Gedicht volle Deutlichkeit des Zusammenhanges. Wer will in Abrede stellen, dass der Mangel an feinerem Sinn zu argen Gewaltthaten, zu wahrhaft barbarischen Verstümmelungen nicht nur führen kann, sondern in der That oft genug geführt hat? Aber um des Missbrauchs willen die Wahrheit zu verleugnen und für die Pedanterie zu Felde zu ziehen, ist doch vollends verkehrt. Es kann unmöglich die Aufgabe der Reproduction sein, das Publikum zu pietätvoller Langerweile zu zwingen. Hier also sollte man zur Selbsterkenntniss kommen und der Rücksicht auf eine wahrhaft lebensvolle Wirkung des Ganzen den ersten Platz einräumen.

Mit den von uns oben besprochenen Dingen verhält es sich anders. Man kann in der Scheu einem vorhandenen Kunstwerk keinerlei fremde Elemente aufzuzwängen, nicht feinfühlig, nicht streng genug werden: eine Zeit, die sich Henselt's Ausgabe der Weber'schen Sonaten, Tausig's Bearbeitung der Aufforderung zum Tanz, Gounod's Meditation über das C dur-Präludium von Bach und Liszt's Sommernachtstraum-Paraphrase gefallen lässt, ist noch fern von dem Ziel, das die ästhetische Bildung in dieser Hinsicht anzustreben hat. Umgekehrt sollte man also mahnen: Wollt ihr arrangiren, so lasst dem Andern, was des Andern ist, habt nur das eine Bemühen, so ungefärbt als möglich den Eindruck des Originals wiederzuspiegeln, und sorgt dafür, dass man euch selbst wo möglich ganz und gar dabei vergesse; wollt ihr dagegen componiren, so versucht entweder völlig auf eigenen Füssen zu stehen, oder aber, wenn sich eure schöpferische Begeisterung an fremdem Stoff entzündet, so nehmt euch nicht Liszt, sondern Brahms zum Vorbild, lernt von ihm, anstatt nur Production zu heucheln, ein entlehntes Motiv so wahrhaft in euch aufnehmen, dass auf seiner Grundlage eine Neuschöpfung zu entstehen vermag, die euer volles ehrliches Eigenthum ist. *R.*

Kritische Aphorismen zur Musiklehre

von

Eduard Krüger.

(Fortsetzung.)

9.

Wie wir die von Alters her erkannte glückliche Gesetzlichkeit unbewusster Weise in uns tragen, bedürfen und gebrauchen, das mögen wir an dem vielbesprochenen Phänomen des Tritonus-Verbotes erkennen. Wie weit hier von Gebot und Verbot die Rede sein kann, wie selbst die Uebertretung des Gebotes in den Banden der Naturgesetzlichkeit sich bewegt, nehmen wir zuerst wahr an der schon im Alterthum unablässig fortgepflanzten Tradition, welche ohne inneren Grund sich schwerlich so lange behauptet hätte; denn schon damals hiess der Tritonus ἐκμελές, διάφωνον *discordans, dissonus,* längst vor der symphonischen Mehrstimmigkeit schon in der einstimmigen Melodie: Warum? Die Irrationalität der Berechnung des Intervalles lassen wir hier aus dem Spiel, weil aus ihr allein die psychische Wirkung der Dissonanz nicht genügend bewiesen wird; geschichtlich scheint jedoch der Grund des Verbotes darauf zu beruhen, dass die älteste (vielleicht allgemeinste?) Tonleiter die des Tetrachordes*) ist, welches auf unbewusst harmonischem Grunde ruhet, da es die Bewegung innerhalb einer der Ur-Consonanzen — πρῶται συμφωνίαι — bedeutet. Demnach ist der Tritŏnus, d. h. τρεῖς τόνοι = 3 Ganztöne, ein Ueberspannen der ältesten Tonleiter, welche Ueberspannung sich bezeugt in der Schwierigkeit, womit die Menschenstimme gleichwie die Naturtöne des Waldhorns sich zu dem überschreitenden Tone entschliessen. Geschichtlich erscheint das Tetrachord als natürliches Stimmregister die

*) Tetrachord bedeutet Tonleiter, Scala, τέτταρες χορδαί (*c d e f*) — ebenso Pentachord 5 Scalentöne, Hexachord 6, Diapason = 8 Scalentöne = durch alle hindurchgehend. — Dagegen Diatessaron nicht Scala sondern Intervall, Quarte; ebenso Diapente Intervall der Quinte. Intervall aber bedeutet gut musikalisch nicht nur διάστημα Zwischenraum, sondern auch dessen harmonischen Inhalt, daher — gegen Mattheson — ganz richtig gesagt wird: consonirendes, dissonirendes Intervall, wo dann nicht unsinnig ist zu sagen Unisonus Ὁμόφωνον als Intervall: 1 zu 1.



älteste der Scalen, das Diapason die jüngere. Warum das Pentachord*) nicht als eigene Scala bezeichnet wird, während das Hexachord im Mittelalter als Umfang der beliebten brauchbarsten Melodien galt, scheint noch nicht aufgeklärt. — Die Bedeutung des ältesten Tetrachords ist noch sichtbar an manchen Liturgemen, und von Händel und Bach mehrmal zu trefflichen Fugenthemen ausgebeutet; der Vorzug, den die Griechen und Orientalen ihm geben, mag auf der Vorliebe zur mehr schreitenden als springenden Tonfolge beruhen; noch jetzt ist die byzantinische Sangweise der östlichen Kirche *pronunцianti vicinior quam canenti* = mehr recitirend als singend, nach *Augustini Conf.* 10, 3.

Dies ist auch der Grund, warum die lydische**) Tonleiter, welche den Tritonus eingeboren besitzt, *f g a h — c d e f* von jeher schwer singbar erschienen und immer selten gebraucht ist, trotz aller angeblichen Entzückung ob der lydischen Wunderwirkung. Zwar Händel's »Töne sanft, du lydisch Brautlied« im Alexanderfest, ist warm und schön, aber gar nicht lydisch, sondern ganz plebejisch ionisch Dur; Beethoven dagegen hat in seiner *Canzona di Ringraziamento* (Quartett 15 Op. 132), die er nennt *in modo lidico*, die eigentlichen Scalenschritte echt lydischen Ganges mit Feinheit umgangen. — Hiergegen vergleiche man das *Unicum*, welches in der Hellenen-Begeisterungszeit (1820—30) grassirte, unbekannten Dichters und Sängers



wo das »begeisterte«***) den Sänger moralisch zwang und zwickte, *tonus fictus* zu brauchen, *b* statt *h*: aber *h* war wirklich gemeint. — Aehnliche Wendungen kommen nun allerdings in modernen Instrumentalien und nach deren Vorgang auch in Salon-Vocalitäten oft genug vor, um ihres Ortes bewundert zu werden. Bei gutgearteten wohlerzogenen Meistern kommen derlei schrille anmaassliche Wendungen nicht vor: pflegte doch Ph. E. Bach und nach ihm Mozart ähnliche Wendungen, wo sie im Melodienfluss geboten schienen, ausdrücklich zu meiden oder die *nota sensibilis* zu vertiefen zur kleinen Septime; welcher Fall von einem modernen Meister in d. Bl. 1867 S. 127ª als Zöpflings-Reliquie verurtheilt wird — wie wir höflichst bemerken: mit Unrecht! Da Mozart wenigstens so gut wie Ph. E. Bach ein Mann des Fortschritts war und seine Gedanken schwerlich einer alten Parucque zu lieb umgeordnet hätte, *item* mindestens so viel gesunde Ohren und Schönheitssinn besass als alle unsere Heroen vom »heiligen« Fortschritt.

Freilich giebt es bei den Neueren wie den ehrwürdigen Vätern auch hier Ausnahmen; *exceptio firmat regulam!* Bei den Neueren befinden sich häufiger dramatische — oder theatralische — Siedepunkte, wo die Situation den Schmerzensschrei entschuldigt. Beethoven geht im Finale der Adur-Symphonie so weit, Leitton und Subdominantseptime ‖ *h' b* oder *b' h* ‖ = *mi cum fa!* ‖ symphonisch zu verbinden, zweimal: I. in *A*: Unterdominante *D*, deren Septimenaccord *A g*, mit *gis* in der Zwischenharmonie, — II. in *E* 60—50 Takte vor dem Schluss: *E* figurirter Orgelpunkt *E Dis*; über dem *Dis* im Basse — oben *d*. Beide Fälle sind nicht gleich in Tonlage und Wirkung, doch dem symphonischen Inhalt nach einerlei; der erste, obwohl durch Zwischenharmonie verhüllter, doch im Klange greller als der zweite, weil dieser auf dem obstinaten Melisma von 22 (oder 26) Takten *E Dis* seine Absicht zwei Melodien um einander kämpfen zu lassen, unverhohlen ausspricht. Beide Male sind aber nur aus der modernen Art, Vorhalt und Vorausnahme zu vermischen, erklärlich, welche im Instrumentale leichter fasslich ist durch Klangfarbenmischung als im Vocale, wo alle Verhältnisse sauberer, reiner, bewusster sein müssen, um menschlich zu sein. Jenes kühne Beethovianum versteht man als glänzendes Bild ausgelassenen Muthwillens und erträgts, weil es als Selbstüberstürzen im engsten Raume, in allerkürzesten Melismen accidentiell eintritt. Accidentielles aber ist niemals als Standbild zu verstehen, sondern als schmückender Saum am Standbild, oder als vorüberrauschendes Wetterleuchten. Solche Unica, an sich keineswegs zum Nachäffen ersonnen, regen doch allerlei Völklein auf mit dem schmerzhaften Kitzel, die Culbutage möglichst zu überbieten und klägliches Gesichterschneiden für wirkliche Lebensbilder zu verkaufen.

Wie und wodurch verstehen wir überhaupt *Symphonia*, d. h. Mehrstimmigkeit? Unzweifelhaft, indem wir die Einzelstimmen vernehmen, jede eigenlebig; aber nochmals, wie? atomistisch oder collectiv? Diese Frage geht über das einfach sinnliche Erkennen weit hinaus, wird aber durch Helmholtz' Erläuterung vermöge des Gleichnisses von kreuzenden Wasserwellen (Tonempfindungen Abth. II, Abschn. 1, vgl. Abschn. 7) der Erkenntniss näher gebracht, wie eingänglich in d. Bl. 1863 S. 469—484 berichtet worden. Ganz aufgelöst in Begriffe können diese sinngeistigen Vorgänge nie werden; möglich wäre jedoch, die Abfolge der Thätigkeiten im musikalischen Hören nach den Erfahrungen, die auch der Ungelehrte machen kann, stufenweis abzuwickeln, etwa folgendermaassen:

Der sinnliche Klang wird vom Sinn vernommen als Reizung, lieblich oder widrig. Der einfache Ton — soweit ein solcher überhaupt möglich — erregt eine gewisse Aufmerksamkeit ohne lebhaftere Empfindung. Mehrere Töne verschiedener Höhe sind gleich den kreuzenden (excentrischen) Wasserwellen dem Sinne empfindlicher; hier scheint der Uebergang vom Sinnlichen ins Uebersinnliche stattzufinden, zunächst darin, dass die Seele durch mannigfaltige Reize zum Vergleichen, Binden und Trennen veranlasst wird. — Ferner: Der einfache Ton, je kräftiger sein Tonkörper, erhallet desto kräftiger (und länger), um sich zu spalten in sich selber durch gliedhafte Brechung, welche schon sinnlich mit höherem Reize anmuthet, geistig als neu eignes Selbstwesen vernommen wird. So enthält der Ausklang der eintonigen Saite bereits das holdselige, das kündlich grosse Geheimniss des Dreiklangs, aller vollkommenen *Symphonia* Ausgang und Ziel. — Weiter: Indem ich singen oder musikalisch tönen höre, singe ich inwendig mit; ganz wie dasselbe geschieht beim Sprachhören und Wortlesen, indem ich nämlich das aussenher Empfangene inwendig nachspreche, nachbilde, spiegle — reproducire. Der richtige Musikus sieht sogar, wenn er will und aufmerkt, die gehörten Töne wie in Notenschrift vor Augen stehen, desgleichen der Leser die Worte (namentlich fremder Sprachen!), der

*) Die einzige mir bekannte pentachordische Melodie »Nun lasst uns gehn und treten« (von Selnecker 1587?) ist höchst langweilig; wogegen die bekannte trichordische, von Rameau scherzweis versucht, sich gar artig ausnimmt: c. dcd | ed ‖ e. dce | d. ‖ d. cde | cd ‖ e. cde | c. ‖

**) Nicht die altgriechische, sondern die mittelalterlich so benannte.

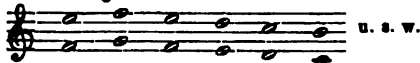
***) Ob begeistert oder ein anderes erheiterndes Wort dort stand, weiss ich nach 50jähriger Erinnerung nicht sicher: möge es ein forschender *Literatus* uns zu Dank wieder aufspüren!

Rechner die **gesprochene** Zahl in **geschriebenen** Ziffern.*)

Solche Reproduction ereignet sich allaugenblicklich beim Hören des Gesungenen und Gesprochenen, ob auch unbewusst und tiefer als bei aller optischen Erscheinung. Das dunklere, mehr geheimnissvoll verborgene Gehör steht eben hier in Vorzug gegen die empfangende Thätigkeit des weltoffenen Auges eben darum, weil jenes ein Innerlich-Selbstthätiges, Leidend-Handelndes ist, wie schon Aristoteles anschaulich treffend ausspricht: Das Hörbare hat unter allen Sinnes-Empfindungen allein **ethische** Wirkung, d. h. Einfluss auf das Gemüth, den handelnden Willen: weil es in sich Ewigbewegliches ist, so erregt es Bewegliches in unserer Seele (Aristot. Probl. 19, 27).

10.

Damit kehren wir zum vorhin besprochenen, dem **Tritonus**, zurück, zwar mehr dem Kenner verständlich, aber auch dem natürlichen Gehör soweit fühlbar, dass es insgeheim die theoretischen Gesetze befolgt. Naturmenschen und Künstler sind ja nur stufenhaft, nicht wesenhaft unterschieden: muss nicht jeder Künstler die Natur von Grund aus durchleben, besitzt er sie nicht lebenslang als Fundament? Man kanns prüfen an Wohlorganisirten, die wenig oder nichts von Musik wissen: ob ihnen die Tonfolge



u. s. w.

vernünftig, verständlich, lieblich oder schön klinge — Ich habs versucht bei einem völligen Barbaren, der darüber ehrlich erschrak, während er gewöhnlichen Terzen und Dreiklängen redlichen Beifall gab. Dieselbe Erfahrung bezüglich der kleinen Secunden (grossen und kleinen Halbtöne) haben eben dieselben — Ketzer und Gläubige! — von jeher gemacht. Wie nun die Lehren von Tritonus, Halbton, grosser Septime nahe verwandt sind, erkennen wir u. a. an der Widerspenstigkeit, womit der klaffende Tritonus von Gelehrten und Ungelehrten empfunden wird, z. B. in dem Falle [Notenbeispiel], wo doch das quälende *a—es* nicht einmal offenbar eintritt, aber ebenso schmerzlich überspannt empfunden wird im empfangenden Gehör, als es bei Sängern und Geigern mühevoll erworben wird; ja die Naturscalen der Posaunen, Hörner und Trompeten weigern sich das *f—h* oder *c—fis* sauber herauszubringen und fordern Uebung und Gehör, um nur ans Licht zu kommen. — Der umgekehrte Fall zum vorigen ergiebt sich bei **kleiner** None mit **Durfolge** [Notenbeispiel], welche das Gehör nicht beleidigt, weil kein Tritonus durchklingt; ebenso bei kleiner None mit folgendem Moll.

Ein sonderliches Beispiel, dem vorigen verwandt, aber schwerer verständlich, in Weber's **Euryanthen-Ouvertüre**, ist dadurch auffällig, dass es schon manche Hörer sonderbar widrig fanden, Laien und Gelehrte, aber den Sitz des Uebels nicht bezeichnen konnten, weil es durch äusserliche Klangmassen verdeckt wird: es ist die Stelle im vierten Absatz, wo — nach dem weichlich mystischen Harmoniesatz in H-moll — die frühere Signatur der drei Bee wieder erscheint, und zwar daselbst in den Takten 6—13:



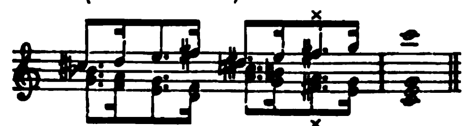
*) Letzteres ist bei allen **grösseren** Zahlen sogar das Gewöhnliche, da man z. B. 25,284,564 leichter vorstellt und begreift als in langweilig zeilenfüllender **Wortschrift**.



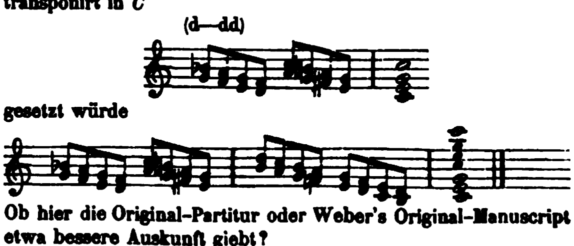
Die **Sequenz** chromatisch gegenläufiger Accordgänge, wie sie **Seb. Bach** vielleicht zuerst kraftvoll verübt, von wo aus **Beethoven** und nach ihm **Schumann** einzelne kühne Anwendungen gemacht — Schumann am glücklichsten in der Manfred-Ouvertüre —, diese Sequenz hat ihre Haltbarkeit und Wohlklang vornämlich in der klaren **Consequenz** der Wiederholung, welche zum periodischen Abschluss führt durch rhythmisch gleichmässige melodische Figuren. — Nun sind im Weber'schen Beispiel die zwei ersten Glieder (*a* und *b*) vollkommen gleich harmonisirt in Terzen, Sexten und Mindersepttimen, letztere nach ihrer chamäleontischen Natur trefflich ausgebeutet, was eben in Moll am leichtesten angeht, wobei die Figur *e* = *aa* das Wiederholungs-Motiv bildet 6 6 6 5 — 7; welche Zifferschrift freilich nur dürftig den harmonischen Ueberschwang der gegenläufigen Terzsexten abbildet; vollständig würde es heissen in A-moll:



Dieselbe Figur aber, bei (c) in Dur umgewandelt, wird stolzer, zudringlicher, durchschlagender, kann nicht gleiches Terz-Sexten-Spiel vollziehen, verschmähet die Klausel (welche schon bei a. und b. heranwinkte), vermehrt deshalb die rhythmische Energie durch zwiefache Doppelung (cc—dd) und stürzt nun — das scheint uns der fühlbare Uebelstand — plötzlich und stupfig in die neue Tonica *As*, was, in *C* versetzt, lauten würde (d—dd. Takt 13):



welche entsetzliche tritonische Turnübung durch die obenausfliegenden Sexten nicht vergütet, nicht verdeckt, sondern erst recht schreiend herausgestellt wird: es ist als bliebe der eine Fuss in der Luft hängen, während der andere am Gegenufer ausruhete. Hier würde eine achttaktige Periode anstatt der siebentaktigen etwa Wandel schaffen, indem statt (d—dd) transponirt in *C*



Ob hier die Original-Partitur oder Weber's Original-Manuscript etwa bessere Auskunft giebt?

(Fortsetzung folgt.)

Das Oratorium Jonas von Carissimi

wurde seit einiger Zeit von Herrn Ferdinand Hiller zur Aufführung vorbereitet und zu diesem Zwecke mit einer harmonisch-instrumentalen Ausfüllung versehen. Um sein Publikum auf das immerhin fremdartige Werk vorzubereiten, verfasste Herr Dr. Hiller einen lesenswerthen Aufsatz, welcher hier aus der Kölnischen Zeitung vom 19. Januar mitgetheilt wird. Die darin halb entschuldigend, halb rechtfertigend erwähnte Bearbeitung ist bei einem ersten Aufführungs-Versuche erklärlich genug und wird Niemand irritiren, denn bei dem Stande und den Mitteln unserer gegenwärtigen Praxis muss irgend etwas geschehen, wenn eine ganze Reihe unzweifelhaft grosser, aber jetzt völlig unbekannter Tonwerke uns wieder nahe kommen soll. Selbstverständlich muss Anderen frei stehen, die Wiederbelebung noch auf andere Weise zu versuchen. Wenn man sich nur erst gewöhnt, derartige Bearbeitungen oder Zurichtungen nicht von allgemein künstlerischen, sondern wesentlich von localen Gesichtspunkten aus zu betrachten, so werden auch die Meinungsverschiedenheiten darüber bald alle polemische Schärfe verlieren. Den historisch-musikalischen Gesichtskreis zu erweitern, dieses sehe ich mit Herrn Hiller als die Hauptsache und als das Nothwendigste an, was zur Zeit erstrebt werden sollte, wie es denn auch der einzige Zweck war, welchen ich bei der Herausgabe Carissimi's zu erreichen hoffte.

Mehrere Anfragen wegen der Fortsetzung der Oratorienausgabe dieses grossen Meisters werde ich in der nächsten Nummer d. Ztg. beantworten. *Chr.*

Jonas, Oratorium von Carissimi.

J. Carissimi, einer der bedeutendsten italienischen Componisten des 17. Jahrhunderts (1604—1674), war während des grössten Theils seines Lebens Kapellmeister an der Kirche des heiligen Apollinarius, welche zum Collegium germanicum in Rom gehörte. Wenige Jahre vor seiner Geburt hatten Peri, Caccini und Andere die ersten Versuche gemacht, aus welchen die Oper wie überhaupt die ganze moderne, auf dramatischem Ausdruck basirte Gesangsmusik hervorging. Carissimi wird als einer jener Tonsetzer betrachtet, welche am meisten zur Vervollkommnung dieses neuen Stiles beitrugen. Er blieb dem Theater fern, aber seine Oratorien und Cantaten haben den grössten Einfluss ausgeübt auf diejenigen Componisten, welche gleichzeitig und später ihr Talent der Bühne zuwandten. Ganz besonders gilt er als einer derjenigen, die dahin wirkten, das Recitativ geschmeidiger und ausdrucksvoller zu behandeln und der vocalen Melodie überhaupt eine breitere Entwicklung und abgerundetere Form zu verleihen. Auch in seinen Chören hat er weniger versucht, die tiefe contrapunktische Kunst der Tonsetzer des 16. Jahrhunderts zu erreichen, als denselben durch rhythmische Lebendigkeit, ja, sogar durch Wortmalerei im guten Sinne, dramatische Wirkung zu verleihen. Händel, der nicht leicht etwas übersah, was er von seinen Vorgängern für seine grossen Zwecke benutzen konnte, hat ganz offenbar zu gar manchen seiner schönsten Chorstücke die Unterlage in Compositionen des Carissimi gefunden. Der herrliche Chor im Samson: »Hör, Jakob's Gott« mahnt in bedenklichster oder bedachtester Weise an den Schlusschor »Plorate filii Israel« aus dem Jephte Carissimi's, und in dem Doppelchor aus Israel in Aegypten, in welchem der Regen feurigen Hagels geschildert wird, erinnert die ganze Behandlungsweise an denjenigen des Jonas, in welchem der Sturm auf der See wüthet. Freilich nur in Beziehung auf das vocale Element, denn von dem instrumentalen findet sich bei Carissimi kaum die leiseste Anwendung.

Das Oratorium Jonas, welches nebst mehreren anderen, von Chrysander in seinen Denkmälern der Tonkunst veröffentlicht worden ist, beruht in seinem lateinischen Text auf den ersten Capiteln jenes kleinen Propheten in der Vulgata, welche durch Einschaltungen und Auslassungen der Musik zugänglich gemacht worden. Die Grundform späterer berühmter oratorischer Werke findet sich schon hier. Der erzählende Theil ist grösstentheils dem Sopran als Historicus gegeben, jedoch betheiligt sich auch der Chor daran, wenn die Einzelstimme sich allzu unzulänglich erzeigen würde. Jonas, der Schiffscommandant, die Mannschaft treten dramatisch auf, aber keine lyrischen Ergüsse oder Betrachtungen unterbrechen den Fortgang des Vorganges. Ein paar Doppelchöre und das ausgeführte Gebet des Propheten stechen als die bedeutsamsten Stücke hervor — alles Uebrige ist mit der grössten Gedrängtheit behandelt. Die Dauer des Werkes ist denn auch eine kurze und der Maassstab, den man seit den Meisterwerken Händel's an ein Oratorium legt, darf hier nicht angewandt werden. Aber gerade die ausserordentliche, fast naive Einfachheit, mit welcher das Ganze aufgebaut ist, geben ihm ein ganz ungemeines Interesse. Man erfreut sich an dem lichten Gewebe, aus welchem sich eine der erhabensten Kunstformen organisch entwickelt hat — eine goldene Chrysalide, die ein Jahrhundert später als farbenprächtigster Schmetterling emporschwebt.

Der wohlklingende lateinische Text, welcher zu gleicher Zeit das Hervorgehen dieser Werke aus dem Gottesdienste fühlen lässt, durfte für die Aufführung keiner Uebersetzung, die eigentlich immer vom Uebel ist, weichen. Schwerer war die Frage, was der musikalische Bearbeiter sich erlauben sollte, um das Werk unserem heutigen, durch das schimmerndste musikalische Colorit verwöhnten Publikum annehmbar zu machen. Denn ausser dem bezifferten Bass, welcher den Organisten oder Cembalisten in seiner begleitenden Thätigkeit zu leiten hatte, finden sich in der Originalpartitur nur hier und da einige durch zwei Geigen angedeutete Accorde. Bei den einfach rührenden, zwischen Recitativ und Arioso sich bewegenden Gesängen des Jonas bedurfte es freilich nur der harmonischen Ausfüllung, um sie zu ihrer ganzen Wirkung gelangen zu lassen. Aber die Beschreibung eines Sturmes auf der See — durfte sie gänzlich des instrumentalen belebenden Figurenspiels entrathen, welches für dergleichen zu unserer Zeit fast zur unabweisbaren Bedingung musikalischer Wirkung geworden ist? Der Unterzeichnete glaubt es nicht — er hofft aber die Grenze nicht überschritten zu haben, welche etwa diesseits Händel's liegt, und auch in diesem Ausnahmefalle kaum der ehrwürdigen Einfachheit von Carissimi's Harmonien allzu nahe getreten zu sein. Jedenfalls aber hegt er die Ueberzeugung, durch Vorführung eines solchen Werkes den historisch-musikalischen Gesichtskreis ernsterer Musikfreunde zu erweitern. Und wie nothwendig dies ist und von Tag zu Tag mehr wird — mag bei einer anderen Gelegenheit besprochen werden.

Dr. Ferd. Hiller.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Duette von Mendelssohn.

Mendelssohn-Bartholdy. Lieder und Gesänge für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. (Serie 18 der Gesammtausgabe der Mendelssohn'schen Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Folio. 35 Seiten.

—— Lieder und Gesänge für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Erste vollständige Ausgabe. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Octav. 44 Seiten. Preis M. 1. 80.

Die Mendelssohn'schen Duette erhält man hier nicht nur zum ersten Mal complet beisammen, sondern auch zugleich in zwei verschiedenen Ausgaben: zunächst in der Folio-Edition der Gesammtwerke, und sodann in der bekannten und beliebten roth cartonnirten Octavgestalt. Beide haben denselben Inhalt, die Folioausgabe bringt nur noch einen »Anhang«, welcher das »Lied aus Ruy Blas« in einer Erweiterung mittheilt, nämlich von Streichinstrumenten begleitet und im Gesange auf einen

Chor von 6 bis 8 Sopranstimmen berechnet. Eine künstlerische Nöthigung zu einer solchen Bearbeitung können wir nicht erkennen, sie wurde auch (wie eine Note S. 34 mittheilt) nur dadurch veranlasst, dass das Lied bei der Aufführung des Stückes Ruy Blas gesungen werden sollte, wobei der Componist die fehlende Harfe durch ein Saitenpizzikato ersetzte.

Die Gesammtzahl dieser Stücke ist 13. Die Anregung zum duettirenden Singen war zur Zeit Mendelssohn's nicht gross, sonst hätte er vielleicht eine grössere Zahl solcher Stücke geschaffen. Im Ganzen kann man nicht sagen, dass dieses Gebiet eine grosse Bereicherung von ihm erfahren habe. Seine Duette sind, als Kunstsatz betrachtet, ziemlich leichte Waare. Vieles ist garnicht zweistimmig vocalmässig; dieses und das öftere Zurücksinken in das Unisono würde noch mehr bemerkt werden, als in der That der Fall ist, wenn nicht die leichte und anmuthige Melodiebildung des Meisters einen Mantel darüber deckte. Mendelssohn's Duette sind im Grunde einstimmige Lieder mit Clavierbegleitung, er war nicht im Besitze der Kunstmittel, um einen wirklichen, auf eigenen Füssen stehenden duettirenden Vocalsatz zu schaffen; schon seine harmonischen wie melodischen Lieblingsintervalle waren dem Kunstduett hinderlich und einen wichtigen Theil dieser Satzweise, die wahren Cadenzen, hat er niemals studirt. Seine zweistimmigen Gesänge sind daher, contrapunktisch gesprochen, leer oder hart. Nicht alles ist so schlimm wie der Anfang des im übrigen sehr melodischen Grusses von Eichendorff



aber vieles ist ähnlich und die Dürftigkeit seiner contrapunktischen Hülfsmittel ist sehr auffallend. Die schlendernden Terzen- und Sextengänge sind ganz überwiegend. Wo sie gerade das richtige Ausdrucksmittel bilden, wie in dem reizend naiven »O säh ich auf der Haide dort« von Burns, entsteht ein schönes Kunstwerk. Ganz verfehlt ist dagegen Uhland's Sonntagsmorgen »Das ist der Tag des Herrn«. Die Worte »*Ich bin allein* auf weiter Flur« schliessen eigentlich eine duettirende Behandlung aus; ein Chor kann die Worte sinnvoll und ergreifend darstellen, ein Duettsatz aber nur unter der Bedingung, dass er streng contrapunktisch, fugirt oder canonisch, in einander gewoben ist: dann kann der Wortsinn bestehen bleiben und die feierliche Situation einen würdigen Ausdruck erlangen.

Mendelssohn's Zwiegesänge haben die weiteste Verbreitung gefunden dank des »Ich wollt' meine Lieb' ergösse sich«, und werden in dieser schönen und billigen Gesammtausgabe ohne Zweifel noch weiter dringen. Unsere obigen Bemerkungen haben nicht den Zweck, irgend Jemandem die Freude an ihnen zu vergällen, sondern wollen nur die Stellung andeuten, welche sie als Kunstsatz in diesem reichen, wenn auch zur Zeit sehr wenig bekannten Gebiete einnehmen. Ihre Jugendfrische wird sie noch eine zeitlang obenauf halten; endlich aber wird es auch hier heissen: Jugend vergeht, Kunst besteht. *Chr.*

Berichte.

Leipzig, 15. Januar.

Am 14. Januar nahm auch der Musikverein Euterpe seine Thätigkeit im neuen Jahre auf, abermals unter der Direction des an die Stelle des erkrankten Dr. Kretzschmar bis auf Weiteres eingetretenen Herrn Universitätsmusikdirector Dr. Langer. Von den Orchestersachen: Ouvertüre Op. 124 von L. van Beethoven, Concert-Ouvertüre (A-dur) von Jul. Rietz, »Bilder aus Osten« von R. Schumann, für Orchester bearbeitet von C. Reinecke, und Symphonie (Nr. 4, B-dur) von N. W. Gade hatte sich besonders letztere einer frischen, lebendigen Vorführung zu erfreuen. Fräul. A. Redecker sang eine Arie aus »Samson« von Händel »O hör mein Flehn«, desgleichen Lieder von Schubert, Franz und Jensen und wurde, trotz merklicher Indisposition, viel applaudirt und zu einer Zugabe, bestehend in einem Lassen'schen Liede, veranlasst.

Das zwölfte Gewandhausconcert am 13. Januar bewegte sich wieder in altgewohntem Geleise und brachte nichts, was durch seine Neuheit oder Fremdartigkeit eine aussergewöhnliche geistige Anspannung verlangt und dadurch das Unbehagen einer Zuhörerschaft erregt hätte, welche zum nicht geringen Theile ihre Kunstkennerschaft durch eine principielle Voreingenommenheit gegen alles Neue darthun zu können glaubt. Im Widerspruch zu dem Gesagten scheint allerdings die warme Aufnahme eines neuen Violoncello-Concertes von Carl Schröder (Mitglied des Gewandhausorchesters) zu stehen, welches als vierte grössere Instrumentalnummer neben Mozart's Es dur-Symphonie, der Ouvertüre zu Calderon's »Dame Kobold« von C. Reinecke und Ouvertüre, Scherzo und Finale von Rob. Schumann zu Gehör gelangte. Es ist jedoch nicht ausser Acht zu lassen, dass dasselbe in seiner Solopartie sehr wirksam gestaltet ist und vom Componisten auch mit der an demselben schon oft gerühmten technischen Meisterschaft vorgetragen wurde; dem Kundigen dürfte aber bei allen für eine Solocomposition nur selten in Anwendung gebrachten Reizmitteln, als Posaune, Harfe, Triangel etc., die noch ziemlich unbeholfene Factur, sowie die nicht ganz edle Grundstimmung dieses Concertes schwerlich entgangen sein. Als eine ganz hervorragende Gesangskünstlerin führte sich uns Frau Schuch-Proska (kgl. sächs. Hofopernsängerin aus Dresden) vor. Dieselbe hatte die Arie »Una voce« aus Rossini's Barbier von Sevilla und ausserdem die Lieder: »Mondnacht« von R. Schumann, »Sandmännchen« von Joh. Brahms und »Elfe« von Jul. Rietz für ihre Vorträge gewählt. Wenige Sängerinnen der Jetztzeit haben sich so guter Schule, eines solchen Reichthums virtuoser Vortragsfinessen, die wieder so in Dienst des feinsten Geschmackes gestellt sind, zu rühmen, wie Frau Schuch. Es wurden derselben daher auch die lebhaftesten Ovationen dargebracht, denen zufolge sie das Lied von Rietz da capo sang.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Hamburg.** In der dritten Soirée für Kammermusik des Herrn Jul. Levin zog ein neues Werk von Johannes Brahms, ein Quartett in C-moll für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell, die Aufmerksamkeit der Musikfreunde vorzugsweise auf sich. Es sind schon zwei Werke derselben Gattung von Brahms geschrieben worden, von denen besonders das letzte in A-dur einer grossen Verbreitung und einer gerechten Würdigung sich erfreut. Wenn auch bei diesem, wie häufig bei Brahms, trotz der ihm innewohnenden Frische und der Neuheit und Kühnheit seiner Ideen und deren Durcharbeitung, die schrankenlose Breite und in ihr die Anhäufung von unmotivirten Absonderlichkeiten auffielen und der ruhige, schöne Genuss damit verkümmert wurde, so bietet das neue Werk gar keinen Anlass zu irgend welcher Verstimmung. Die Form ist knapper und gedrängter, als je zuvor in einem Stücke von Brahms, und wie und wohin sie sich auch wende, oder in welcher scheinbaren Freiheit sie sich auch ergehe, es lässt sich dafür immer ein Grund finden, dem der Verständige beistimmen oder zu dem er sich nach ruhigem Beschauen doch nöthigen kann. Ueberall erkennt man den tüchtigen Kopf, der mit Bewusstsein das Kunstwerkzeug handhabt und darin liegt die erste Befriedigung; aber es giebt noch andere und wichtigere Ursachen dazu und diese sind die Einheit des Charakters und die schönheitliche sinnliche Klangerscheinung. Letztere bekundet sich nicht blos in der zweckmässigen Instrumentenbehandlung, die auch in den schwierigsten und gewagtesten Combinationen nie ganz ausser Acht gelassen wird, sondern sie rührt noch mehr von der Richtung der Erfindung her, welche das Gesangliche bevorzugt und grosse, lang ausgesponnene Motive den kurzathmigen, auf wenige Takte sich beschränkenden vorzieht. Wenn sich das überall nachweisen lässt, so geschieht es in den schnellen Sätzen am auffälligsten im Finale, dessen beide Hauptmotive sich im breiten Flusse ausführlich aussprechen, nach Art der alten Schule, die daraus ein Gesetz machte. Noch schöner tritt dieser Vorzug zu Tage im Andante, dessen einführende lange Cello-Cantilene von süssem, fast italienischem Dufte zart angehaucht ist, deren Reproduction (nicht stets die wörtliche, sondern die ästhetische) dann den anderen Instrumenten zufällt. Dieser milde Zauber des Gesanges bleibt dem ganzen Andante, auch wo es sich zu tieferer Leidenschaftlichkeit und zu strenger



formlicher Durchführung ausbaut, ungeschmälert erhalten. Diese Weichheit des Satzes ist dennoch kein Abweichen aus dem allgemeinen Charakter des ganzen Werkes; sie bildet nur den rechten und nothwendigen ästhetischen Gegensatz, die unentbehrliche Erholung von dem Stürmen und Drängen der Sätze in schnellere Bewegung; doch stürmen und drängen diese nicht in Hast und sich überstürzender Leidenschaftlichkeit, sondern in Würde und männlicher Kraft und namentlich der erste Satz ist ein fertiges und abgeschlossenes Charakterbild in Tönen, mit voller Harmonie in allen seinen Linien und Gruppirungen. Bei so schöner und klarer Gestaltung konnte dem neuen Werke die wärmste Theilnahme nicht fehlen; sie wiederfuhr ihm noch reichlicher, als irgend einer anderen Novität des Componisten. Die vortreffliche Wiedergabe der nach technischer und geistiger Seite hin sehr anspruchsvollen Aufgabe wurde ihrer Einführung zum Segen; die ausführenden Künstler (die Herren Levin, Böie, Schmahl, Lee) hatten sich das Quartett, gewiss erst nach eifrigstem Probiren, ganz zum Eigenthum gemacht; sie spielten es mit liebevollem Eingehen auf seinen Sinn und in voller Bewältigung der Schwierigkeiten, die Brahms zu schreiben ja nie scheut, weder den Streichinstrumenten, noch dem Claviere, dessen Part er stets in seiner etwas unhandlichen Technik auszustatten pflegt. Herr Julius Levin war dem an ihn gestellten Verlangen vollkommen gewachsen, nicht minder verdienstvoll hielten sich die ihm zur Seite stehenden Künstler. — Der erste Theil des Programms griff zurück in die gute classische Zeit und vereinigte in sich drei weniger umfangreiche Werke zu einer in Harmonie sich rundenden Gruppe. Mozart's Trio in Es-dur für Clavier, Clarinette und Bratsche stand obenan; es wurde vorgetragen von den Herren Levin, Glade und Schmahl. Die einfache, liebenswürdige, von einer heitern, ruhigen Empfindung durchströmte Musik wurde schlicht, fein schattirt und ohne alle Anmaassungen wiedergegeben und gefiel allgemein. Eine Violinsonate in A-dur von J. S. Bach spielten dann die Herren Levin und Böie; die Wahl des Stückes verpflichtet zu Dank, denn es kommt selten in die Oeffentlichkeit und es ist doch so geartet, dass es leicht verstanden werden kann und also Freude bereitet. Das canonische Andante in ihm ist zugleich eine Probe Bach'scher Kunst und ein Ausfluss edelster Empfindung in Tönen. Die Sonate wurde gewissenhaft und vollkommen künstlerisch executirt. Als Solovorträge hatte sich Herr Levin zwei Stücke von Händel (Präludium und Fuge in F-moll und Chaconne in F-dur) gewählt; auch für diese Auswahl ist zu danken; Händel wird noch seltener gespielt als Bach und er ist doch nicht minder gross, in den Clavierstücken freier und blühender als alle Zeitgenossen. Der Vortragende spielte diese Stücke wie ein fertiger Meister; in der Fuge erschien jeder Thema-Einsatz klar und markig, die Chaconne gerieth nicht minder gut und wurde mit geschmackvoller Virtuosität und ihrem Sinne angemessen ausgeführt. Das gute und feine musikalische Wesen des Veranstalters der Soiréen erfreut ebenso sehr, als seine sichere Virtuosität; durch erstere gelingt es ihm, den Geist der Musikwerke jeglicher Periode unverfälscht wiederzugeben, eine grosse künstlerische Tugend, die ihm Anerkennung und Freunde erwirbt. Letztere mehren sich im Zusehen, denn es hat sich in den Soiréen ein Kern von Zuhörern gebildet, die immer wiederkehren, weil sie einer wirklichen ungetrübten musikalischen Freude sicher sind. — Der früher zu den Vorträgen benutzte grosse Concertflügel von Steinway in New-York hatte diesmal einem hiesigen aus der Fabrik von J. J. Wagner (Besitzer und Leiter Julius Levin Vater) weichen müssen. Das diesmal gebrauchte Instrument ist nicht von grossem Concert-Format, sondern nur ein grösserer und breiterer Salonflügel nach neuester Construction. Das Instrument hat sich ausgezeichnet bewährt sowohl durch Kraft als Fülle des Tons, der sehr edel klingt und in der Cantilene prachtvoll singt. Diese Noblesse des Tons behielt der Flügel auch in den Stellen, wo er mit Kraft angefasst werden musste; er klirrte niemals. In den letzten Monaten erst hat die Fabrik eine Anzahl dieser Flügel fertig gemacht, über welche nach eingehender Prüfung hiesige und fremde hochachtbare Künstler gerechtes Entzücken aussprachen. (Hamb. Nachrichten vom 5. Jan.)

Mark.

Liebich, J. Frühlingsgruss. Rêverie. Op. 245 2,00
— Speciosa. Valse-Impromptu. Op. 246 1,50
— Fête des Sirènes. Op. 247 2,00
Rubinstein, A. Die Maccabäer. Oper. Potpourri à 4 ms. . . 4,50
— dto. dto. dto. à 2 ms. . . 3,50
Schulz-Weida, Jos. Ein Abend auf dem Bergsee. Idylle aus der Alpenwelt. Op. 225 2,00
— Musikal. Genrebildchen aus den Alpen. Op. 227.
  Nr. 1. Gebet auf der Alm 1,00
  Nr. 2. Fröhliche Heimkehr der Sennen 1,00
Strauss, J. Cagliostro. Operette.
  Potpourri Nr. 1 2,30
  dto. Nr. 2 2,50
  dto. Nr. 3 2,50
Urban, H. Scheherazade. Concert-Ouverture. Arrangement à 4 ms. Op. 14 4,00
Weiss, H. Alpenblume. Idylle. Op. 2 1,00

IV. Tänze und Märsche à 4 ms. et à 2 ms.

Besser, H. von. »Erinnerung an Obersteinkirch«. Walzer. Op. 3 1,50
Bial, R. Quadrille Schönröschen. (Nach der gleichnamigen Operette von J. Offenbach) 1,50
— Grosse Pferde-Eisenbahn-Polka 0,80
— Schlaraffen-Marsch 1,00
— Tricoche und Cacolet-Polka 0,80
Bilse, B. Nur mit Dir! Polka. Op. 34 1,00
— »In heller Nacht«. Polka. Op. 35 1,00
Gung'l, J. Frühlings-Polka. Op. 284 0,80
— Die Benefizianten. Walzer. Op. 282. 4 ms. 2,00
— Minnelieder. Walzer. Op. 288. 4 ms. 2,00
— Themselieder. Walzer. Op. 290. 4 ms. 2,00
Heinsdorff, G. Bajaderen-Quadrille. Op. 105 1,00
Liebig, Julius. Concerthaus-Quadrille. Op. 37 1,00
Michaelis, G. Gung'l's Lieblings-Polka. Op. 105 0,80
Roth, F. Kladderadatsch-Polka 0,80
— Berlin auf der Höhe. Galopp 0,80
Schröder, C. Des Lebens Mai. Schnell-Polka. Op. 29 . . . 1,00
— Jesuitenvertreibung. Galopp. Op. 31 0,80

V. Gesangmusik.

Abt, Franz. Fünf Lieder für Männerchor. Partitur und Stimmen. Op. 387 4,50
— Zwei Duette für Bariton und Bass. Op. 413.
  Nr. 1. Zwei Wanderer 1,80
  Nr. 2. Gondelfahrt 1,80
Blumner, M. »Der Fall Jerusalems«. Oratorium.

Einzelne Nummern.

Nr. 7. Recitativ Nr. 8. Arie	(Simeon) *Tenor.*	Geschrieben steht von Mosis Hand Selig sind, die Frieden halten	1,00
Nr. 13. Arie	(Eleazar) *Bass I.*	Auf, zum Kampfe, Israel! .	1,00
Nr. 15. Recitativ Nr. 16. Arie	(Deborah) *Alt.*	Verblendet Volk! . . Herrlich ist das Reich erhoben	1,00
Nr. 22. Recitativ Nr. 23. Arie	(Deborah) *Alt.*	Lass warnen dich, Gemeinde Dein, o Heiland, harret meine Seele	1,00
Nr. 27. Arie	(Maria) *Sopran.*	Wandelt in des Herrn Gesetze	1,00
Nr. 30. Recitativ Nr. 31. Arie	(Eleazar) *Bass I.*	Verrath! Mit Blut entweiht Geraubt ist deine Ehrenkrone	1,50
Nr. 36. Arie	(Maria) *Sopran.*	Du sitzest auf dem Richterstuhle	1,00

Dannström, J. Waldblumen von Finnland. Vier Lieder cplt. . 2,00
Gumbert, F. Wie hab ich dich so lieb! Op. 120.
  Nr. 1. {Für Sopran oder Tenor 0,80
  {Für eine tiefe Stimme 0,80
— Was ich träume. Op. 120.
  Nr. 2. {Für Sopran oder Tenor 0,80
  {Für Alt oder Bariton 0,80
Hasse, G. Sechs Gesänge für gemischten Chor. Op. 10. Partitur und Stimmen 3,50
— Vier Gesänge. Op. 19.
  Nr. 1. Nachtlied 0,50
  Nr. 2. Rausche, rausche 0,80
  Nr. 3. Die Müllerin 0,80
  Nr. 4. Wiederhall 0,50

Mark.

Peuschel, M. Komische Männerquartette nach Motiven beliebter Tänze. Partitur und Stimmen . . . . Heft I . . 4,50
Heft II . . 4,50
Rubinstein, A. »Die Maccabäer«. Oper.

Hieraus einzeln:

Duett für Sopran und Tenor (Cleopatra und Eleazar) . . 3,00
Arioso für Alt (Leah) 0,80
Duett für Sopran und Alt (Noëmi und Leah) 1,80
Arioso für Bariton (Judah) 0,80
Duett für Sopran und Bariton (Noëmi und Judah) . . . 2,00
Arioso für Alt (Leah) 1,00
Semon, F. Ingeborg's Klage 1,50

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 2. Februar 1876. **Nr. 5.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Die Oratorien von Carissimi. — Kritische Aphorismen zur Musiklehre. (Fortsetzung.) — Gesangunterricht. — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.



Den geehrten Lesern habe ich die schmerzliche Nachricht mitzutheilen, dass Herr J. Melch. Rieter-Biedermann am 25. Januar im 65. Lebensjahre nach längerer Krankheit in Winterthur gestorben ist. Ausführliche Mittheilungen über das Leben des Verewigten mir vorbehaltend, widme ich diese kurze Anzeige zunächst den Vielen, welche gleich mir an ihm einen ihrer besten Freunde verloren haben.

Chr.



Die Oratorien von Carissimi.

Von den grossen Meistern der Vorzeit war Giacomo Carissimi bis auf unsere Tage wohl der allerunbekannteste. Nicht dem Namen nach, denn sein Name figurirte selbst in den kleinsten Abrissen der Musikgeschichte und wurde als der eines Epochenmannes mit ausgesuchten Lobsprüchen bedacht; aber seine Werke waren wie verschollen. Von zweien seiner Oratorien, Jephtha und Salomon's Urtheil, sagte man uns die Titel und von dem ersten war auch die Musik hie und da ganz oder theilweise bekannt geworden; man nannte ausserdem wohl noch ein Duett, eine Motette oder eine Cantate, und das war Alles.

Der fleissige Sammler Sir John Hawkins, welchem von allen Seiten die besten Quellen zuflossen, erzählt im vierten Bande seiner Geschichte S. 91—93, was Andere gesagt haben, und weiss nichts mitzutheilen, als S. 489 ein kleines Duett (Dite o cieli).

Sein Landsmann und unmittelbarer Nachfolger in der musikalischen Geschichtschreibung, Dr. Charles Burney, ein selbständigerer Forscher, aber flüchtig und launisch in der Behandlung seines Stoffes, widmet dem Carissimi im letzten Bande seiner Geschichte zehn Seiten (IV, 141—150), von denen die Hälfte durch Musikbeispiele gefüllt wird. Burney referirt hier nach eigner Anschauung, und dennoch ist das, was er vorbringt, zur Kenntniss des Meisters von geringem Belang. Er beurtheilt ihn lediglich als Componisten weltlicher Cantaten. In dem voraufgehenden Abschnitte über die Geschichte des Oratoriums im 17. Jahrhundert ist Carissimi gänzlich übergangen! Das heisst dem Centrum des Gegenstandes ausweichen. Seine Darstellung kann also nur die Wirkung haben, diesen Meister verkennen und in einer verkleinerten Gestalt erscheinen zu lassen. Dennoch war Burney insofern unserer Zeit voraus, als er das, was er von Carissimi kannte, durch eigne Untersuchung der betreffenden Tonstücke erlangt hatte.

Seit Hawkins und Burney, also seit hundert Jahren, sind wir in der Kenntniss Carissimi's nicht einen Schritt weiter gekommen. Niemand bemühte sich um diesen grossen Meister, er schien uns vollkommen gleichgültig geworden zu sein. Man blicke nur einmal auf so verdienstliche Werke wie Winterfeld's Gabrieli: hier werden die grossen Kirchenchöre unseres Heinrich Schütz sogar hinsichtlich ihres oratorischen Gehaltes geprüft und als Vorläufer der späteren Oratorien gepriesen, der wirkliche Vorläufer derselben aber völlig in Dunkel gehüllt. Dies ist auch weniger auffallend, als es den Anschein haben mag. Es hängt eng zusammen mit der bisherigen Verkennung desjenigen Gegenstandes, der die ganze künstlerische Grösse dieses Meisters einschliesst.

Carissimi brach dem *Oratorium* die Bahn. Dasselbe war vor ihm entstanden, stockte aber und drohte wie eine Curiosität einzutrocknen. Er vertiefte es nun und gab ihm diejenige Gestalt, welche als ein allgemein verständlicher, daher auch als ein allgemein gültiger Ausdruck angenommen und in diesem Sinne von der Folgezeit fortgebildet wurde bis zu endlicher Vollendung. Carissimi schuf also das Oratorium zum zweiten mal, nicht als ein geistliches oder als ein dramatisches, sondern als ein oratorisches Musikwerk. Und eben daraus erkläre ich mir die ihm bisher widerfahrene Gleichgültigkeit. Drang er, zum Theil mit offenbarer Vernachlässigung der Nebendinge, stets in den Kern seines Gegenstandes, so musste dieses nur geringe Theilnahme erregen so lange der Gegenstand selber noch durch Verkennungen aller Art verdunkelt war. Die Oratorien Carissimi's lagen in einigen kostbaren Handschriften da, aber Niemand sah sie an, und wer durch literarische Pflicht an sie geführt wurde, der begnügte sich die Titel abzuschreiben. Jetzt aber scheint das Oratorium in seiner reinen und vollen Grösse sich zu erheben, und damit wird auch der Bann, welcher bisher auf Carissimi ruhte, gelöst sein.

Die Namen einer ganzen Reihe seiner Oratorien lernten wir zuerst durch Fétis kennen, freilich nur die Namen. In der zweiten Auflage der Musiker-Biographien schreibt Fétis:

La bibliothèque impériale de Paris possède en manuscrit plusieurs oratorios de Carissimi, dont les titres suivent:

Histoire de Job, à trois voix et basse continue.

La Plainte des Damnés, à trois voix, deux violons et orgue; cette pièce a eu une grande célébrité.

Ézéchias, à quatre voix, deux violons et orgue.

Balthazar, à cinq voix, deux violons et orgue.

David et Jonathan, à cinq voix, deux violons et orgue.

Abraham et Isaac, à cinq voix et orgue.

Jephté, à six et sept voix. Cet ouvrage passe pour le chef-d'oeuvre de Carissimi. Kircher a publié un fragment du choeur *Plorate filii Israël*, de cet oratorio, comme un modèle d'expression douloureuse (voy. *Musurg.*, t. I, p. 604 et seq.); ce morceau est en effet fort beau.

Le Jugement dernier, à trois choeurs, deux violons et orgue.

Le Mauvais Riche, a deux choeurs, deux violons et basse.

Jonas, à deux choeurs, deux violons et basse.

Je ne cite point ici l'oratorio de *Salomon*, que le Cerf de la Vieville de Fresneuse et quelques autres auteurs ont attribué à Carissimi, et qui est de Cesti.

(Biographie univ. des Musiciens, 1861, t. II, p. 190.)

Das ist dürftig genug und überdies einfach aus dem Katalog der öffentlichen Pariser Bibliothek abgeschrieben. Fétis wird niemals ein Verlangen gehabt haben, die Werke selber anzusehen. Was nun seine letztere Bemerkung anlangt, nach welcher ein Oratorium Namens Salomo nicht von Carissimi sondern von seinem etwas jüngeren Zeitgenossen Cesti herrühren soll, so führt er bei der Lebensbeschreibung dieses beliebten Operncomponisten ein solches Werk nicht an. Ist damit das »Urtheil Salomon's« gemeint, was wir als gewiss annehmen können, dann ist Fétis im Irrthum, denn dieses Oratorium gehört zu den echten Werken Carissimi's. Es kam allerdings vor, dass bei seinem Ruhme späterhin fremde Producte unter seinem Namen verbreitet wurden; weiter unten werden wir ein solches kennen lernen.

Trotz seiner Dürftigkeit war dieses Register bei Fétis für mich eine jener bedeutsamen Stellen, welche sich unvergesslich einprägen. Ich las es oft und mit der Hoffnung, in meinen sonstigen Arbeiten bald so weit frei zu werden, um die Pariser Handschrift einsehen und copiren zu können. Hierüber verging ein Jahr nach dem andern, ohne dass ich von diesem Meister mehr zu sammeln vermocht hätte, als drei Oratorien nach englischen Quellen, zwei echte und ein zweifelhaftes.

Da im Frühjahr 1866 kam ein Auctionskatalog aus Paris in meine Hand, das Verzeichniss der von M. A. Farranc hinterlassenen Musikwerke enthaltend, in welchem auf Seite 67 Folgendes ausgeboten wurde:

766. Carissimi. Un vol. gr. in-fol., mar. rou., tr. dor., contenant, en partition, la copie des ouvrages suivants: Jonas. — Judicium extremum. — Balthazar. — Jephte. — Felicitas beatorum. — Dives malus. — Judicium Salomonis. — Damnatorum lamentatio. — Martyres. — Ezechias. — Diluvium universale.

Les derniers feuillets du *Diluvium universale* ont été déchirés. On sait que les oeuvres de Carissimi sont rares. Ce curieux manuscrit, d'une belle copie du XVII[e] siècle, a appartenu à Jos.-Marie Terray, conseiller au parlement, et dont les armes sont collées à l'intérieur.

Die Auction sollte Mitte April jenes Jahres stattfinden. Die aufregende Mittheilung von dem Verkaufe eines solchen Schatzes, in welchem sogar drei Werke enthalten waren, von denen bis-

her nicht einmal die Namen bekannt wurden, veranlasste meinerseits natürlich besondere Anstrengungen zur Gewinnung desselben. Einem mir bekannten jungen Musikalienhändler in Paris gab ich den Auftrag, zunächst bis 1050 Francs zu gehen, dann mit dem Widerpart zu pactiren und selbigem das Buch zu überlassen unter der Bedingung, dass er mir eine Copie desselben verstatte, im Falle der Ablehnung aber die Nummer à tout prix zu kaufen. Auf diese Weise kam die Sammlung in meinen Besitz und ist seit kurzer Zeit Eigenthum der Hamburger Stadtbibliothek geworden und damit voraussichtlich für immer vor jenen Zufällen gesichert, welche in Privathänden die Kunstschätze zerstören. Bezeichnend genug, mein grösster Concurrent bei anderen Nummern und überhaupt der fleissigste Käufer auf dieser seltenen Auction, Fétis in Brüssel, liess diesen Carissimi unangefochten in meine Hände gelangen.

Die genannte Sammlung bildet einen Band in gross Folio und geht in der Seitenzählung bis 392. Von vier Blättern, welche noch folgten und wahrscheinlich den Schluss des letzten Stückes wie der ganzen Sammlung bildeten, sind nur oben am Rücken kleine Fetzen erhalten. Die Schrift ist deutlich und zierlich, namentlich die des Textes; man kann sie schön nennen, wenn auch die kalligraphische Kunst des Copisten nicht als besonders hervorstechend erscheint. Das Ganze war augenscheinlich als Prachtexemplar für einen angesehenen vornehmen Kunstfreund bestimmt; darauf deutet auch der vergoldete, reich verzierte Einband. Diesen, und damit den ursprünglichen Besitzer, nennt uns das eingeklebte Wappen: »*Joseph-Marie Terray | Conseiller au | Parleament*«. Terray gehörte um 1660 dem französischen Parlamente an, war also ein Zeitgenosse von Carissimi. Auch die Handschrift deutet unzweifelhaft auf dasselbe Alter. Diese Copie stammt daher aus Carissimi's Zeit.

Die Paginirung rührt ebenfalls von dem Copisten her. Aus derselben, verglichen mit dem Register, geht hervor, dass die Sammlung als ein Ganzes in derjenigen Gestalt und Reihenfolge angefertigt wurde, in welcher sie jetzt vorliegt. Der Abschreiber war ein Franzose und nicht sehr musikkundig. Die Copie muss damals auch nicht von einem Musiker verglichen sein, denn es kommen grobe Fehler vor, ohne dass etwas davon corrigirt wäre. Dem Herausgeber werden hierdurch zwar hin und wieder Verlegenheiten bereitet, aber diese sind zehnfach aufgehoben durch die zweifellose Gewissheit, dass der Copist nichts geliefert haben kann, als eine simple Abschrift seiner Vorlage, dass also Veränderungen oder Bearbeitungen in der Gestalt von Zusätzen, Auslassungen, Versetzungen in andere Tonarten, Bezifferungen u. dgl. hier vollständig ausgeschlossen sind.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Aphorismen zur Musiklehre

von

Eduard Krüger.

(Fortsetzung.)

11.

Hiermit möchte dem rhythmisch-harmonischen Gefühle etwa genügt werden können, indem die erwartete Wendung erschiene. Eine Lehre oder Regel über erwartete und vermiedene, gewöhnliche oder überraschende Wendungen giebts freilich nicht. Insgemein befasst man das Unerwartete unter die Reihe der Trugschlüsse, wohin wir überhaupt rechnen dürften alle Paralleltöne, Modulationen, Klauseln u. s. w., die von der herkömmlichen Gewohnheit abweichen. Zur herkömmlichen Gewohnheit rechnen wir u. a. die löbliche Sitte, bei verdoppelten Accordtönen die Reihe der Regel des Urphänomens folgen zu lassen, das heisst: nach der Ton-Entwicklung $C\ c\ g\ c^1\ e^1\ g^1\ c^2$ innerhalb dreier Octaven die Tonica 4mal, Dominante 2mal, Terz (Mediante) 1mal zu verwenden. Dieses ungeschriebene Gesetz findet sich fast durchgehends bewährt in den hellen klangreichen Chören von Palestrina, Eccard, Händel; demselben Gesetz zufolge soll der Leitton (die Dominant-Terz) möglichst nie verdoppelt werden, es sei denn, dass auch die Tonica und Dominante entsprechend vermehrt und gesteigert sei. Sogar die Wahl und Anzahl der Modulationen in längeren Perioden nimmt an demselben Gesetz unbewusst Theil, indem die Tonica-Harmonie gegen die Mediant-Harmonie sich etwa verhält wie 4 : 1, was man u. a. an Seb. Bach's wundersamen Orgelfantasien abzählen kann, während Er selber gewiss das Zählen nicht nöthig hatte.

Gewohnheit, Schulregel gelten zwar der grünen Jugend oft für verächtlich, philiströs, trivial, ungenial — und doch pflegen Gewohnheiten etwas gar Wöhnliches an sich zu haben, was selbst hervorragenden Genies wohlthut, gleichwie ihnen der ehrliche Hausrock lieber ist als der höfische Schnipel. Alles Gewohnte abwerfen ist so unmöglich, als eine neue Manier des Athems zu erfinden — nur weil die gewöhnliche gar zu gewöhnlich ist. Nun ist das Künstlerisch-Herkömmliche nichts anderes als die anerkannte gewohnte Normalität, ebenso wie im menschlichen Leib und Antlitz die normale Gestalt als zweckmässige und gesunde den Grundbau der Schönheit ausmacht, und wie jeder gesunde Mensch einen regelmässigen Rhythmus des Ganges und Athems besitzt. Das Abweichende, Unerwartete, Abnorme hat in der Kunst an sich keine Stelle, doch dient es bisweilen als Gewürz, als springender Punkt des Witzes, der Leidenschaft; es ist nicht grundlegend, standbildlich, sondern accidentiell, transitorisch. Nur kranke Seelen haben vorzügliche Lust am Hinkenden, Verdrehten, Schielenden, was in der niederen Kunstsphäre die Carricatur, die Fratze hervorbringt. Dabei aber zu verweilen wie der Prinz von Pallagonia (Goethe, W. 28, 116) — oder wie der weltreisende Lord Theekessel um nur ein klein Excitement zu geniessen: das ist nicht poetisch, sondern hektisch, paralytisch, pathologisch, sicherlich aller echten Kunst feind und fremd; und nun gar — nach dem armseligen Witz eines verflossenen Futurikers »das ewig Trugartige« als Praecipuum unserer edlen Kunst zu preisen: das zeugt von zerrütteten Sinnen, und ist nie und nirgend die Meinung unserer weltmächtigen Meister gewesen. — Weber hat an jener Stelle — die noch golden zu nennen neben jenen böhmischen Glaskorallen — auch einmal flüchtig und unsicher gearbeitet, wie er öfter that, und vergütet das obenein gleich darauf durch die Wiederholung derselben Sequenz in anderer, und zwar Dur-Tonlage (Takt 17—20), wo viertaktig streng imitirt und richtig gelandet wird. Die ganze grosse Periode dieser Sequenzen (IV. Takt 1—34) bedeutet einen Höhepunkt, eine Concentration zwischen den mild und energisch, elegisch und ritterlich wechselnden Themen, um den Uebergang zum Grundthema am Schlusse zu machen, die Rückkehr zur Einfalt.

Wir glauben daher übereinstimmend mit unserm geehrten Mitarbeiter in Nr. 40 d. Bl. von 1875, dass auch Fehler und Unarten sich bei tüchtigen und anerkannten Meistern einschleichen, weil Irren menschlich ist: dergleichen übersehen wir jedoch über dem höheren Fluge des Genius und nehmen sie für eingesprengte Flecken am leuchtenden Bilde. Was soll man aber sagen, wenn solche Ungewöhnlichkeit absichtlich gesucht, wenn die Carricatur an die Spitze des Bildes gestellt wird, wenn ohne solche Vergütung ein plattes Gesichterschneiden als Hauptthema gelten will! — wie leider geschieht in Svendsen's Symphonie Op. 4: *Maestoso* ♩ 69, Partitur S. 125:



ebenda S. 91 AM. Scherzo (♩ 100)



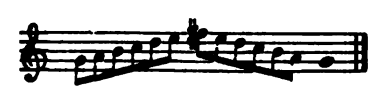
ebenda S. 99



Svendsen Op. 3 Geigen-Octett



»Was ists — was solls? ists ein b'suffner Meistersinger, der sein Geigen probirt?« mit diesem unehrerbietigen Ausruf begrüsste ein heiterer, wohlhörender und wohllautender Wiener jenes Thema a. und fand die drei anderen, b. c. d., auch nicht viel besser. — Die specifische Lust am Tritonischen, die auch in den aufjauchzenden Leittönen ohne Tonicaschluss durchklingt, soll laut gewissen unzuverlässigen Berichten ein Praecipuum der Scandinaven von Jötunheim sein. Nun, bei Gade und Lindblad hab ich sie nicht gefunden; dagegen belehrte mich ein gewisser Bergschotte: Dieses Dings da sei gar nicht jötunheimisch, vielmehr echt galisch, wälisch, keltisch, pictoscotisch! hätte doch der Balmoral Tune, den ein königliches Liebespaar gern gehört und unablässig gespielt, kein anderes Thema gehabt als



mit orgelpunktischem G-Accord! Sei nun dieses mit gusseiserner Stirne vorgetragene Beispiel apokryph wie manche Künstler-Anekdote: es ist ein treffendes Exempel für diejenigen, die nicht an die Vernunft der Wohllauts-Grammatik glauben und sich dafür eine übellautende Grammatik ausdenken, da der Mensch nun einmal nicht anders denken und reden kann als nach gewissen Sprachgesetzen, welche nicht blos im gedruckten Regelbuch, sondern vor allen Büchern vorhanden sind und sich wirksam erweisen auch an den Ungläubigen.

Welche Schönheit dennoch im Tritonus verborgen liege, wenn er in symphonischer Mittellage durchgehend oder accordisch verwandt wird



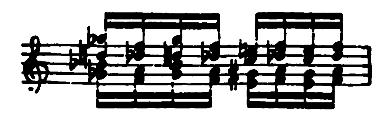
das ist ebenso bekannt und anerkannt, wie der schreiende Tritonus, wo er selbständig sein will, widrig klingt. Vollends: abwärts springende Tritoni *h*—*f* in der Hauptmelodie oben liegend, wie ein Neuberühmter gewagt hat, werden ihm selbst nur interessant scheinen, sofern sie eine heulende Revolutionsphrase des Textes illustriren sollen.

Neben dem Tritonus ist neuerdings der Doppelgrossterzling, das Schoosshündchen der Magyaren (*c-e-gis*) in den Rang eines hoffähigen »mit Sitz und Stimme im Reich der Töne« wie der obgemeldete Böhmergraf verkündet, feierlichst aufgenommen. — Während wir bei jenen Svendsen'schen Beispielen noch eher ein jugendliches, daher genesungsfähiges Subject ahnen, ja selbst aus dem ziemlich kurrigen Thema (d) auf melodische Anlage schliessen, die sich etwa zu edlerem Aufschwung eigne: so zeigt dagegen ein Beispiel des weltberühmten Meisters Abbas Franciscus, wie wenig eingeborne melodische Schönheit der Nationalität innewohne, die sogar von einem Lobredner des ungarischen Zigeunerthums als excellent sanglose charakterisirt wird, indem das Beste, was sie geleistet, nicht vocaler Natur sei, vgl. N. Ztschr. f. Musik 1852 Bd. 36 Nr. 17—20 S. 202—214. Im folgenden Beispiel ist der Kern der sogenannten Cantilene aus fortwährend unaufgelösten, immer steigenden Grossterzen zusammen gelöthet — etwa nach dem Rameau'schen Dogma vom Terzenbau aller Accorde?



Also lieset man in Liszt's Faust-Sinf. *initio*, vgl. N. Ztschr. f. Musik 1862 Bd. 37 Nr. 5 S. 37, woselbst der Referent des Lobes kein Ende findet. Wir würden, wenns anginge, selbigen Referenten nebst dessen gnädigstem Gönner höflichst ersuchen, nur die ersten zwei Takte sowohl im stummen Lesen als mit tönender Stimme sich und anderen zum Bewusstsein zu bringen, anschaulich zu machen mit Toureinheit — mehr ihrer als unsertwillen! — übrigens sind wir dess gewiss, dass in weniger als hundert Jahren L. selber uns die Wahrheit über das Dings da sagen wird in dem Lande, wo es keine Lüge giebt — falls wir uns daselbst wirklich einmal begegnen.

Jene Stückchen sind nicht etwa absichtlich heraus geflecht, sondern so gehts fast durchweg: man hat nur Noth ein Körnlein wirklich Wohllautendes heraus zu finden. Wenn nun mit der abgezeichneten Figur der grübelnde weltschmerzliche Philosoph soll abgebildet sein, so ists mindestens nicht der Goethe'sche Faust, wie er im Herzen des Volkes lebt. Denn Goethe bringt ein edles Bild, das die Seele ergreift, das man stracks versteht, weil wahre Sehnsucht und Liebe darin wohnt: wie denn gleich anfangs der Wohlklang wunderbar anmuthet, später nicht ermattet, nirgend langweilt, aber auch nirgend blutig foltert, noch weniger in Widersinn und Ekel ausmündet. Ob nun Liszt den Teufel besser darstellt, richtiger abmalt als den gottsuchenden Helden? Der Mephisto Part. S. 174



ist höchstens ein dummer Teufel, der sich selbst gründlich blamirt mit diesem gelungenen Bilde des Ekels, der sich über sich selbst erbricht; Ekel des Ekels! Wem nach Weiterem ge-

lüstet aus dem Schwefelwasserstoff der Hexenküche, der lese in der Tonhalle 1872 Nr. 5 S. 44 die Correctur sinnentstellender Druckfehler, wie sie berichtigt werden, folgendermaassen:



Nach diesen bitteren Erfahrungen aus dem Reiche der Schatten erhüben wir uns gern sogleich ins Reich des Lichtes, wo die Schönheit wohnt — doch wäre zuvor noch auszumitteln, wie es denn eigentlich stehe mit Schönheit und Hässlichkeit in der Kunst. Davon in der nächsten Nummer.

Gesangunterricht.

Die »Gartenlaube« brachte vor einiger Zeit unter der Ueberschrift: »Eine vergessene Schulfrage« einen Aufsatz über die schweren Uebelstände auf dem Felde des Gesangunterrichts. Die Wichtigkeit des Gegenstandes veranlasst mich, den nachstehenden Pendant dazu zu liefern.

Auf keinem Gebiete des Unterrichts ist die Charlatanerie so gross als auf dem des Gesangunterrichts und auf keinem Gebiete richtet dieselbe so viel Schaden an. Es werden dadurch nicht blos die herrlichsten Kunstleistungen unmöglich gemacht, sondern auch die Gesundheit der zu den schönsten Kunstleistungen Berufenen oft unwiederbringlich zu Grunde gerichtet.

Beide Punkte verdienen eine nähere Erörterung. Die Charlatanerie findet die reichste Ausbeute auf dem Felde der Gesangskunst, namentlich im Lehrfache. In der Theorie des Gesangs spiegelt sich der Materialismus unserer Zeit in seiner widerwärtigsten Gestalt ab. Wir sehen, wie fast ein Jeder, der Musik studirt und eine gewisse Kehlfertigkeit erlangt hat, sich zum Gesangmeister berufen fühlt. Ohne jegliche Kenntniss von der natürlichen Gesetzmässigkeit des Stimmorgans stellt er auf gut Glück bei seinen Zöglingen Versuche an. Er hat sich hier und dort etwas abgesehen und verbindet damit seine eigene Manier und — die »Neue Methode« ist fertig.

Leider ist das Publikum hier leicht zu befriedigen. Wenn der Ton der mechanisch-musikalischen Gesetzmässigkeit entspricht, eine gewisse Leidenschaftlichkeit kund giebt, und der Sänger die sogenannte »Kehlfertigkeit« besitzt, so glaubt man Alles zu haben, was man verlangen kann. Die den Gesang begleitenden tausend Verzerrungen, Grimassen und Anstrengungen ist man so gütig nicht zu bemerken. Hat ein Lehrer das Glück, eine von der Natur begabte Schülerin, deren Stimmorganismus ein harmonisches Ganzes bildet, was meist nur in erster Jugendblüthe der Fall ist, so wird er die Freude haben, die Stimme derselben so lange zu erhalten, als dieselbe von seiner unnatürlichen Manier oder falschen Methode unberührt bleibt. So bald aber seine Manier und Methode Geltung in der Stimme gewinnt, treten die Stimmorgane der Sängerin aus ihrem natürlichen harmonischen Gefüge heraus, und die Töne müssen ihnen durch eine Ueberanspannung der Stimmbänder abgezwungen werden, ein Verfahren, durch das der Grund zu tausend Uebeln gelegt wird, namentlich wenn die Anstrengung damit lange fortgesetzt wird, was gewöhnlich der Fall ist. Es tritt dann eine Verbildung des Stimmorganismus ein, welche der Anstrengung zur Tonbildung nicht mehr entbehren kann, und der Ton verliert nach und nach immer mehr den seelischen Gehalt, den er von Hause aus hatte. Ein auf diese Weise erzielter Kunstgesang sinkt weit hinab unter den Naturgesang, statt sich über denselben zu erheben.

Wenn einer Stimme erst durch Anstrengung abgezwungen werden muss, was sie als Naturstimme mit Leichtigkeit freiwillig hergegeben hat, so ist sie sicher dem Untergange geweiht. Lehrer und Schüler — Beide sind dann um eine Hoffnung ärmer geworden.

Ausserdem aber steht bei einer verkehrten Gesangbildung die Gesundheit des Schülers auf dem Spiele. Der Schaden ist, wie H. D. Engel mit Recht sagt, oft viel grösser als man denkt, nicht selten wird dadurch der Keim zu einem frühen Tode gelegt. Dies klar darlegen zu können, muss ich die Frage der Beantwortung vorausschicken:

»Was ist eigentlich Methode?«

C. G. Nehrlich beantwortet diese Frage in seinem Werke der Gesangskunst, physiologisch, psychologisch, ästhetisch und pädagogisch dargestellt, mit folgenden Worten:

»Ein für den Unterricht auf Regeln zurückgeführtes und aus tiefer Erkenntniss der Natur und ihrer Gesetze geschöpftes, also dem Leben entnommenes und von ihm bedingtes naturgemässes Verfahren, zur höchsten Ausbildung der einzelnen — dem vollendeten Gesang erforderlichen — organischen und seelischen Kräfte, in gegenseitigem Gleichgewicht, für eine Harmonie des Ganzen.« »Diese Methode lässt Jedem seine Individualität, sucht blos die nöthigen Kräfte auf, erzieht und verwendet dieselben für den Gesang, verfährt also ebenso, wie die äussere Natur nach ewigen Gesetzen zu wirken angewiesen ist.«

Es ist daher nöthig, dass der Gesanglehrer nicht nur Musiker, sondern gleichzeitig Arzt ist. Er muss nicht allein die genaue Kenntniss des Stimmorganismus und eine naturgemässe Behandlung desselben haben, sondern den Mechanismus in seinen Theilen und die Construction des Ganzen genau kennen, um so aus der Natur des Instrumentes selbst die nöthige Technik zu ermöglichen. So nur kann er der Stimme die organische, seelische und geistige Freiheit geben und jene Harmonie ins Leben rufen, in welcher Körper, Seele und Geist, Hals, Brust und Zahn in gleichem Grade wirksam sind. Fehlt diese Harmonie, so findet beim Singen ein Uebermaass von Kraft und Anstrengung statt, wodurch die schönste Stimme zu Grunde gerichtet wird.

Besondere Missgriffe aber werden bei der Einweisung der Stimmen in ihre Stimmgattungen begangen, wo vor allem darauf zu achten ist, dass sie in die richtige Lage der Register kommen. Wir haben deren fünf, nicht, wie irrthümlich von verschiedenen Gesanglehrern behauptet wird, zwei, drei, auch vier.

Ich führe die Worte meines Vaters an: »Die menschliche Stimme, sagt derselbe in dem angeführten Werke, besteht aus kleinen Abtheilungen von je vier Tönen (Tetrachorde), im Allgemeinen Register genannt, und jede Stimme, die in ihren Organen selbst von kleinen Fehlern, und sollten es nur Fehler der Nerven sein, völlig frei ist, wird im Naturzustande wenigstens vier solche Register, aus denen sie zusammengesetzt ist, umfassen. Wir wollen das erste dieser Register Brustregister, das zweite und dritte erstes und zweites Mittelregister und das vierte und fünfte die Falsettregister nennen. Das zweite Falsettregister, welches in der Naturstimme nicht bei allen Individuen vorkommt und die Sopranstimmen befähigt die ersten Töne der dritten Discantoctave, die Altstimmen aber das *b* der zweiten, ja sogar das *c* der dritten Discantoctave anzugeben, ist vorzüg-

lich Eigenthum der hohen Discantstimmen, schon seltener der Altstimmen.«

Diese Register also, deren wir in Uebereinstimmung mit den fünf Sinnen, fünf besitzen, sind einer elementarischen Ausbildung unterzuordnen. Erst nach vollkommener Durchbildung derselben erscheint die Stimme als ein Ganzes, d. h. sie besitzt dann eine vollständige Scala. Wird die Stimme jedoch in eine falsche Lage gebracht, so kann sie nie zu wahrer Kraft und Geltung kommen.

Der Verfasser der Gesangskunst, C. G. Nehrlich, sagt in dieser Hinsicht unter andern:

»Der Mechanismus des lebenden Stimmorganismus gleicht überall einem Uhrwerke, in welchem durch die geringste Verschiebung eines Rades Alles in Verwirrung geräth« etc. Beobachten wir beim Singen der Scala aufmerksam die Töne, die nach und nach auftreten, so werden wir finden, wenn wir über den ganzen Umfang der Stimme gebieten können, dass sich nach jeden vier Tönen nicht nur der Klangcharakter und die Kraft der Töne verändere, sondern auch der zu ihrer Hervorbringung nöthige Athem ein anderer wird und einmal mehr und ein andermal weniger Anstrengung verlangt; vergleichen wir ferner die dabei vorkommende Stellung des Kehlkopfes und schliessen wir daraus auf die davon abhängigen Spannungen der Stimmbänder, so finden wir, dass mit der ersten Klangveränderung der Töne der Kehlkopf, obgleich es in der Scala immer aufwärts geht, ein wenig zurückfällt, dann vier Töne lang sich nur wenig fortbewegt, hierauf wieder vier Töne lang steigt, worauf er um ein Bedeutendes zurückfällt und vier Töne lang stehen bleibt, ehe er wieder steigt. Da mit dem Steigen des Kehlkopfes eine Spannung der Stimmbänder, mit dem Fallen eine Abspannung derselben zusammenhängt, so fragt es sich, wie nach einer Abspannung der Stimmbänder die Töne steigen können.

Die Sache erklärt sich also: mit der ersten Abspannung der Stimmbänder verkürzt sich die Stimmritze, und die Stimmbänder treten etwas aus einander. In dieser Lage bleiben die Stimmbänder die nächsten vier Töne, und die Töne erhöhen sich durch zunehmende Verkürzung der Stimmritze. Hierauf tritt die zweite Spannung ein, welche die Stimmlippen wieder zur Berührung bringt. Nachdem so abermals vier Töne in die Höhe erzeugt worden sind, tritt die zweite Abspannung ein, und mittels der Anschwellung des unter den Stimmbändern liegenden Muskelfleisches wird das dritte Moment der Tonerhöhung wirksam, nämlich die Stopfung, wodurch die Transversalschwingung der Stimmbänder immer geringer wird, bis sie auf die Ränder der Stimmlippen beschränkt ist. Wenn man so die Scala um vier neue Töne vermehrt hat, nimmt man die Spannung zum dritten und letzten Male in Anspruch und erhöht so die Scala abermals um vier Töne, welche dieselbe abschliessen.

Die Registerthätigkeit ist die Basis der Stimme, wo sie zu ihrer Kraft und zu ihrem Umfange und zur Vollkommenheit gelangt. Die Stimme ist als etwas Lebendiges dem Grundgesetze des Lebens, einem beständigen Wechsel zwischen Spannung und Abspannung, unterworfen. Aus der ersten Spannung der Stimmbänder erwächst das erste Register, welches Brustregister genannt wird. Mit der ersten Abspannung der Hauptthätigkeit tritt die Spannung einer anderen Thätigkeit auf, welche die Stimmritze stufenweis verkürzt und die Wirkung der ersten Spannung festhält. So werden vier Töne eines neuen Registers erzeugt, welches das erste Mittelregister heisst. Sobald die Spannung dieser zweiten Thätigkeit aufhört, beginnt die Spannung der ersten wieder, um das Werk der zweiten fortzusetzen. So werden abermals vier Töne erzeugt, welche das zweite Mittelregister bilden. Hier hört die erste Thätigkeit zum zweiten Male auf; damit die Scala aber noch höher wachse, nehmen wir eine dritte Thätigkeit, welche durch Schwellung des Muskelfleisches unter den Stimmbändern den trichterförmigen Vorraum stopft. Diese Thätigkeit tritt jetzt in Wirksamkeit und hat zur Folge die Entstehung eines vierten Registers, welches man das erste Falsettregister nennt. Um nun die Töne noch höher hinauf zu bringen, nehmen wir die Spannung der Stimmbänder noch einmal in Anspruch, wodurch wir das fünfte und letzte Register. das zweite Falsettregister, bekommen. Mit dem fünften Register sind alle Thätigkeiten in Wirksamkeit getreten, die Scala ist abgeschlossen, es kann daher von einem höheren Register keine Rede sein.

Dass die Register keine Erfindung menschlichen Fürwitzes sind, sondern eine Einrichtung unserer Natur, erkennen wir nicht allein in dem Wechsel, welcher zwischen Thätigkeit und Ruhe stattfindet, sondern in dem Abbild der Doppelseite unseres Wesens, in der physischen und psychischen Seite des Menschenwesens, die auch in den Registern zu Tage tritt, wie wir aus Nachstehendem sehen werden.

Von den fünf Registern sind das erste, dritte und fünfte gefasst, d. h. die Stimmbänder werden durch die Spannung einander so nahe gebracht, dass sie sich berühren und dadurch die durchgehende Luft gänzlich in Ton verwandeln. Das zweite und vierte Register sind gehaucht, d. h. durch Verkürzung der Stimmritze sind die Stimmbänder aus ihrer Berührung getreten, und die Luft streicht hauchartig durch, ohne sich gänzlich in Ton zu verwandeln.

Durch die gefassten Register treten die Töne in ihrer Körperlichkeit, durch die gehauchten in ihrer Seelenform auf.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Leipzig, 22. Januar.

Dem siebenten Euterpeconcert (18. Januar) lag folgendes verständig zusammengestelltes, fesselndes Programm zu Grunde: Serenade in fünf Sätzen für Orchester von Leo Grill (zum ersten Male; unter Leitung des Componisten), — Concert (G-moll) für Clavier und Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy, gespielt von Frau Annette Essipoff aus Petersburg, — Symphonie (Nr. 1, F-dur) von A. Rubinstein und Concert-Polonaise von C. M. v. Weber, für Orchester gesetzt von F. Liszt, ebenfalls von Frau Essipoff vorgetragen. — Die Serenade von Grill ist eine recht ansprechende, in allen Theilen saubere Arbeit, die viele Anerkennung verdient; dass dieselbe nicht tiefer zu erwärmen vermag, liegt wohl daran, dass ihre Grundgedanken nicht in gleichem Grade reizvoll und originell sind, wie die sonstige Anlage und die Behandlung des Orchesters meisterlich ist. Es will uns scheinen, als nähme sich der Componist die Classiker zu einseitig zum Muster und versäume darüber sein ureigenes Ich ins Feld zu führen. — Einen nachhaltigeren Eindruck machte auf uns Rubinstein's Symphonie, durch welche ein reiches Gedankenleben und ein nerviger, genialer Zug geht, wenn auch noch bezüglich der geistigen Qualität manche Ungleichheiten an diesem Werke hervortreten; namentlich ist dessen dritter Satz als hochbedeutend zu bezeichnen. Frau Essipoff war uns schon von früher her als eine Pianistin von ungewöhnlicher Fertigkeit und seltenem poetischen Naturell bekannt. Ihr Spiel hat an Reife und Poesie des Ausdrucks nur noch gewonnen, so dass sie zu den hervorragendsten der jetzt lebenden Clavierspielerinnen gerechnet werden darf. Sie wurde mit einem Tusch vom Orchester empfangen und am Schlusse zu einer Zugabe (in zwei Chopin'schen Stücken bestehend) genöthigt. Der Matinée, welche Frau Essipoff am 16. Januar im Blüthner'schen Musiksaale veranstaltete und in welcher die Künstlerin besonders ihre musikalische Vielseitigkeit darthat, war Referent leider verhindert beizuwohnen.

Das dreizehnte Gewandhausconcert am 20. Januar war zugleich das zweite nationale Concert, in welchem die Italiener Vertretung fanden. Das Programm desselben liess eine noch eingehendere Sorge für eine möglichst reichhaltige chronologische Aufzählung der einzelnen Componistennamen erkennen, als das den Franzosen gewidmete erste nationale Concert; es lautete: »Lamentatio« und »Jerusalem« von Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524—1594), — »Jesus dulcis memoria« von Tomaso Lodovico della Vittoria (1540), — »Christus factus est« von Felice Anerio (1594), — »Adoramus te« von Giuseppe Corsi (1667), — »I pastori e gli cacciatori« und Presto für Flöte und Streichinstrumente von Luigi Boccherini (1735—1805), — »Siciliano« von Giovanni Battista Pergolese (1710—1736), — Sonate für Violine von Pietro Nardini (1722, nach Anderen 1725—1793), — Entr'act und Balletmusik aus »Ali Baba« von Luigi Cherubini (1760—1842), — Scherzo aus dem Streichquartett in Es-dur von Cherubini, — Ouvertüre zur Oper »Olympia« von Gasparo Spontini (1774—1851), — Drei italienische Volkslieder: a) »Ach, wie so traurig erhellt« (Neapolitanisch), b) »Oft, wenn erbleicht der Sterne Pracht« (Savoyardisch), c) »Schlummerlos rauschen die Saiten« (Sicilianisch), — Zwei Capricen für Violine von Nicolo Paganini (1784—1840), — Terzett und Finale aus der Oper »Wilhelm Tell« von Giacomo Rossini (1792—1870). Es würde ein so chronologisch geordnetes Programm gewiss von grösstem historischen Interesse gewesen sein, wenn darin nur die maassgebenden, schulebildenden Meister in ihren hervorragendsten Werken Vertretung gefunden hätten. Leider war dies aber nicht der Fall, und die etwaige Belehrungs- und Erziehungstendenz dieses zweiten nationalen Concertes daher zum Theil verfehlt, indem es dem Kunstlaien keinen klaren Einblick in den Charakter und den Entwickelungsgang der italienischen Musik zu geben vermochte. Abgesehen davon, dass man bei dem bunten Vielerlei der dargebotenen Kleinigkeiten (à la Ullmann-Concert) zu keinem ruhigen, nachhaltigen Geniessen kommen konnte, so sprang erstens das Programm zu sehr von einer Musikgattung in die andere über; zweitens erschienen verschiedene Pièce nicht einmal in ihrer Originalgestalt, sondern theils in neuer harmonischer, theils in neuer instrumentaler Gestaltung, so dass der Uneingeweihte schon aus diesem Grunde ein vollkommenes Urtheil über die den einzelnen Meistern jener Zeit eigenthümliche Satzweise selbstverständlich nicht erhalten konnte (die drei Volkslieder — ursprünglich für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre oder Mandoline, wurden als Männerquartette in Reinecke'schem Chorsatze, die Sonate von Nardini in David'scher Bearbeitung, die Caprice von Paganini (Nr. 24) mit einer Clavierbegleitung von Joachim, das Scherzo aus dem Streichquartett in Es-dur von Cherubini endlich sogar vom ganzen Streichorchester vorgeführt; der Einwurf, dass gewisse Sachen in ihrer Originalgestalt heutigen Tags nicht mehr geniessbar seien, ist nicht stichhaltig, denn man musste dann eben nicht solche Sachen wählen, die entweder an sich unvollkommen, oder nur so unvollkommen auf uns gekommen sind, dass sie durchaus einer Nachbesserung bedürfen). Drittens standen, wie schon erwähnt, nicht die Hauptmeister mit ihren Hauptwerken im Vordertreffen; namentlich war Cherubini schlecht weggekommen. Wenn man von Spontini eine Ouvertüre gab, warum wählte man denn von Cherubini nicht ein mindestens ebenso bedeutsames Werk, sondern fand ihn nur mit zwei Bruchstücken aus grösseren Werken ab, die obendrein nicht einmal zu den bedeutendsten des Meisters gehören? Vielleicht ist der Grund hiervon in der immerhin auch nur relativ zu acceptirenden Rücksicht auf den Umstand zu suchen, dass Cherubini — obgleich ein geborener Italiener — in seinen Hauptwerken doch wesentlich die Merkmale französischen und namentlich deutschen Einflusses zur Schau trägt, um derentwillen er auch — wir wir unlängst wieder irgendwo lasen — von Einzelnen geradezu den französischen Componisten beigezählt wird; wäre dann aber nicht auch bei Spontini eine ähnliche Rücksicht geboten gewesen, für dessen Schaffen bekanntlich Gluck's Wirken in hohem Grade bestimmend wurde? — Die Italiener waren nach zwei Seiten hin die Träger der musikalischen Entwickelung, einmal auf dem Gebiete der religiösen Gesangsmusik, das andere Mal auf dem der Solomusik, sowohl für Clavier, wie für Violine. Dass man sich bei ersterer auf ein geringes Maass beschränkte, erscheint durch die Rücksichtnahme auf den Concertsaal gerechtfertigt, weniger aber, dass man bezüglich der letzteren zu Nebengrössen und nicht zu den Schöpfungen eines Corelli, Tartini und Scarlatti, als den Hauptvertretern der unterschiedlichen Schulen gegriffen hatte, um den versammelten Hörern auch nach dieser, für die Italiener so charakteristischen Seite hin den Faden des musikalischen Entwickelungsganges klar vor Augen zu legen. Aus eben diesem Grunde hätte es wohl auch der Tendenz des Concertes mehr entsprochen, dort, wo es sich einmal darum handelte, auch von der Ausartung der italienischen Solomusik zu virtuosen Kunststücken eine Probe zu geben, ästhetisch nicht einen unvermittelten Sprung von Nardini zu Paganini zu machen, sondern an Stelle der ersten Caprice von Paganini eine verwandte Composition eines Vorläufers desselben, z. B. Lolli's oder besser noch die allerdings barock genug »Le labyrinthe de l'harmonie« benannte Caprice von Locatelli zu setzen, welche sowohl in Alard'scher, als auch in David'scher Bearbeitung vorliegt und in solcher Gestalt (nahm man einmal zu Bearbeitungen Zuflucht) musikalisch sicher nicht viel unbedeutender und unwirksamer gewesen wäre, als jene kahle Arpeggio-Etüde von Paganini (E-dur, Nr. 1 der 24 Capricen), der ein hervorstechender musikalischer und melodischer Grundgedanke ebenfalls nicht eigen ist. Wie nun aus dem Voranstehenden zu ersehen ist, bot das zweite nationale Concert mehr Unterhaltendes als eigentlich Belehrendes; ja, der Uneingeweihte dürfte sogar leicht eine falsche Vorstellung über den Stand und die Bedeutung der italienischen Musik in ihren Hauptperioden mit nach Hause genommen haben. In solchem Falle aber möchten wir derartigen Tendenz-Concerten keineswegs das Wort reden. — An der Ausführung der einzelnen Programmnummern waren neben dem Orchester noch der Thomanerchor (in den ersten vier kirchlichen Chören), ferner der Pauliner-Sängerverein (in den drei Volksliedern und dem Finale zu Tell) betheiligt; alle drei Kunstkörperschaften gaben durchgängig Gutes. Auch die Gesangssolisten: die Herren Stolzenberg (Tenor), Gura (Baryton) und Ress (Bass), vom hiesigen Theater, vereinigten sich in der Schlussnummer des Abends, die allerdings — und noch dazu in der nämlichen Besetzung — dem Publikum schon durch die hiesigen Bühnenaufführungen hinlänglich bekannt war, zu einem schönen wirksamen Ensemble. Glaubte man den Männerchor ausnutzen zu müssen, so konnte man ja etwas anderes aus einem weniger bekannten Werke von Rossini wählen und für das Tell-Finale einen Theil aus Cherubini's Requiem aufführen, um auch diesem Meister nach Gebühr gerecht zu werden. Ausser den Bruchstücken aus Tell sang Herr Gura noch in sehr stilvoller Weise: Siciliano von Pergolese. Herr Concertmeister Schradieck spielte die Violinstücke; dass derselbe in Nardini's Sonate die nicht recht stilgemässen Cadenzen David's wegliess, müssen wir genanntem Herrn nur danken.

Inmitten der sich jetzt hier drängenden Solo-, Kammermusik- und Orchesterconcerte bot uns die am 22. Januar durch den Bachverein veranstaltete Aufführung der drei Cantaten: »Wer Dank opfert, der preiset mich« — »Ach Gott, wie manches Herzeleid« und »Sie werden aus Saba Alle kommen« von J. S. Bach einen besonders erhebenden Genuss. Um die Wiedergabe der Solopartien machten sich die Damen Fräul. Gutzschbach, Löwy, desgleichen die Herren Pielke, Gura und Preitz (Letzterer mit der Orgelstimme betraut) verdient. Insbesondere aber gebührt Herrn v. Herzogenberg, dem interimistischen Leiter des Vereines, welchem wir schon bei seinem ersten Auftreten in der »Euterpe« 1874 das günstigste Prognostikon als Dirigenten stellen konnten, unsere volle Anerkennung für das durchgängig schöne Gelingen der Aufführung.



ANZEIGER.

[19] Eine *B-Clarinette*, Ebenholz mit silbernen Klappen, von **Golde**, ist billig zu verkaufen. Das Nähere bei **Kaiser**, Dresden. Lüttichaustrasse (Gartenhaus 1. Et.)

Volks-Clavierschule. Anleitung zur gründlichen Erlernung des Clavierspiels unter Zugrundelegung von Volks- und Opernmelodien, technischen Uebungen und auserlesenen Stücken älterer und neuerer Meister. Bearbeitet von **Carl A. Krüger**. Vierte verbesserte Auflage. Geheftet 3 M. Gebunden 4 M. 50 Pf.

[20] Verlag von ***F. E. C. Leuckart*** in Leipzig.

---

[21] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Zwölf
Contretänze
für Orchester
von
L. van Beethoven.
Für Pianoforte zu vier Händen
bearbeitet von
Theodor Kirchner.
Pr. 3 Mark.

Zwölf Menuetten
für Orchester
von
L. van Beethoven.
Für Pianoforte zu vier Händen
bearbeitet von
Theodor Kirchner.
Pr. 4 M. 50 Pf.

Zwölf deutsche Tänze
für Orchester
von
L. van Beethoven.
Für Pianoforte zu vier Händen
bearbeitet von
Theodor Kirchner.
Pr. 5 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[22] In meinem Verlage erschien:

Concert für das Violoncell
mit Begleitung des Pianoforte
von
Joachim Raff.
Op. 193. **D-moll.**

Clavierauszug mit Solostimmen	8 Mark.
Solostimme allein	2 Mark.
Partitur netto	8 Mark.
Orchesterstimmen	12 Mark.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.**
(*R. Linnemann.*)

---

[23] In unserem Verlage erschien:

Am Strande.
Ouverture für grosses Orchester
von **Robert Radecke,** Op. 40.

Partitur . . . . Pr. M. 10,50.
Orchesterstimmen . . . . - - 11,50.
Klavier-Auszug zu 4 Händen erscheint demnächst.

Ueber die kürzlich im sechsten Gürzenich-Concerte in Cöln unter Hiller's Leitung stattgehabte Aufführung dieser Ouverture schreibt der Musikreferent der »Cölnischen Zeitung« wie folgt: Eine liebliche Schöpfung Radecke's — des Berliner Hofkapellmeisters —, die Ouverture »Am Strande« eröffnete das Concert. Bei dem Titel weiss man schon, was kommt: Meeresstille, träumerisches Starren auf die unendliche Oberfläche, dann Sturm und Wetter, endlich wieder friedliche Glätte. Radecke hat dieses Programm treulich befolgt, sogar zwei Mal lässt er dem Ouverturenbau zu Liebe Gott Neptun seinen Dreizack in die Wellen stossen, dass das Meer empört ob dieser Misshandlung stürmisch aufbraust, aber er führt auch sein Programm in einer Weise aus, die jedes Herz mit Freude erfüllt. Wenn sich auch der Sturm erhebt, so ist es doch ein musikalischer Sturm, der sich nur in contrapunktischen Kämpfen des Streichquartettes austobt und nicht zu gellenden Orchesterklängen seine Zuflucht nimmt. Und wie das Bild der friedlichen Stille in den milden, hellen A dur-Accorden, auf welchen Clarinetten und Flöten herumplätschern, so beruhigend in unsere Seele zieht! In der That, diese Ouverture Rob. Radecke's ist eine reizende Arbeit, die nach melodiösem Inhalt, wie nach musikalischem Bau einen hervorragenden Platz unter den gleichartigen Schöpfungen der Neuzeit verdient. Möge sie bei uns Repertoirestück bleiben.

Berlin. **Ed. Bote & G. Bock,**
Königl. Hof-Musikhandlg.

---

[24] Soeben erschien:

AUGUST BUNGERT.

Op. 8. **Oden,** für eine Bariton- oder Altstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Nr. 1. »Verlorne Klänge«. (Rob. Hamerling). 1 M. — Pf.
- 2. »Segen der Schönheit«. (R. Hamerling) 1 M. 50 Pf.

Op. 11. **Junge Leiden,** Lieder für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte.
I. Buch. Nr. 1. »Warum sind denn die Rosen so blass?« (H. Heine). Nr. 2. Wechsel: »Auf Kieseln im Bache« (Goethe). Nr. 3. »Ich sah dich im Traume« (G. Daumer). Nr. 4. »Nun ist es Zeit, dass ich mit Verstand« (H. Heine). 2 M. 80 Pf.

Op. 12. **Meerlieder,** für eine Bariton- oder Altstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Nr. 1. »O sehne dich nicht an's graue Meer! (Rob. Hamerling).

= Diese herrlichen und schönen Lieder verdienen die grösste Beachtung.

C. Luckhardt in Berlin und Leipzig.

---

[25] Im Verlage von ***J. Rieter-Biedermann*** in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 M.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 M.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 9. Februar 1876. **Nr. 6.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Die Oratorien von Carissimi. (Fortsetzung.) — Messa da requiem von Giuseppe Verdi. — Kritische Aphorismen zur Musiklehre. (Fortsetzung.) — Gesangunterricht. (Schluss.) — Berichte (Leipzig, Hamburg). — Anzeiger.

Die Oratorien von Carissimi.

(Fortsetzung.)

Welches waren nun die Vorlagen des französischen Copisten? Diese Frage ist schwer zu beantworten. Aber man muss sie stellen, weil die Möglichkeit nicht ausgeschlossen scheint, dass nach einer französischen Vorlage gearbeitet wurde, d. h. nach einer Handschrift, in welcher die Instrumente und Stimmen bereits in die in Frankreich gebräuchlichen Schlüssel umgeschrieben waren. Dies betrifft die Partien der Geigen und der Sopranstimmen; erstere sind hier überall im Violinschlüssel auf der ersten Linie notirt, und die Soprane in dem gewöhnlichen Violinschlüssel, statt im Discant wie die Italiener und Deutschen schrieben. In dem ersten Stücke dieser Sammlung, dem Oratorium Jonas, steht der Cantus durchweg im Discantschlüssel, aber von dem zweiten Stücke an nie wieder. Dies sieht ganz so aus, als habe der Copist zuerst seine Vorlage einfach copirt, später aber auf Wunsch die Oberstimme in einen geläufigeren Schlüssel versetzen müssen. Diese Vermuthung wird auch besonders noch dadurch bestätigt, dass er mehrere Male zuerst eine Note um eine Terz zu hoch und dann sofort darunter in der richtigen Lage schrieb — ein Irrthum, welcher nur begreiflich wird, wenn man annimmt, er habe eine im Discantschlüssel geschriebene Partie zur Vorlage gehabt. Ebenso muss man annehmen, dass er es war, welcher seinem Auftrage gemäss von Anfang an die begleitenden Geigen in den französischen Violinschlüssel umschrieb, denn auch hier finden sich Stellen, welche eine Terz zu hoch stehen, d. h. also, welche aus Versehen nicht transponirt sind. Diese mechanische Aufgabe löste unser Copist so gut, wie jeder Notenstecher, ohne mehr von der Sache zu verstehen, als dieser und ohne sich dadurch abhalten zu lassen, schon im dritten Takte des Jonas zu schreiben



Es wird hierdurch wahrscheinlich, dass der Abschreiber eine italienische, d. h. eine dem Originale Carissimi's auch in der äusseren Aufzeichnung conforme Handschrift vor sich hatte. Diese Annahme ist insofern wichtig, als dadurch die Originaltreue der vorliegenden Abschrift wesentlich erhöht wird. Bis sich gleichzeitige italienische Handschriften dieser Werke vorfinden, können wir uns bei einer solchen Annahme um so mehr beruhigen, weil in Terray's Manuscript keine sonstigen Spuren eine französische Vorlage wahrscheinlich machen. Die Beischriften sind lateinisch, die erste Ueberschrift »*Symphonie*« p. 1 abgerechnet, welche aber nachträglich, wenn auch ziemlich gleichzeitig, geschrieben ist. Nur bei vier Stücken ist das Ende ausdrücklich angegeben, drei mal durch »*Finis*«, ein mal durch »*Fin*«.

Das Orchester steht bei denjenigen Oratorien, welche doppelte oder gar dreifache Chöre haben, stets unter den Singstimmen mit dem Grundbasse zusammen. Bei den weniger vielstimmigen oder einchörigen Stücken ist die Anordnung verschieden, zum Theil stehen hier die Singstimmen, zum Theil die beiden Geigen obenan. Inwieweit diese Anordnung der Partitur mit der Begleitung unterhalb der Singstimmen der Niederschrift des Componisten entspricht, lässt sich ohne weitere Quellen natürlich nicht entscheiden. Bezifferung ist nirgends vorhanden.

Es bleibt schliesslich noch der Titel zu betrachten übrig und dieser ist wenigstens den Worten nach französisch. Er ist einfach, aber eigenthümlich, und lautet:

Tables des Pièces
De Carissimi
Contenus En ce Liure

Oratoires	*histoires*
Iudicium	
Diluvium universale	Jonas
Iudicium salomonis	Jephte
Lamentatio Damnatorum	Ezechias
Felicitas beatorum	Baltazar
Martyres	
Dives Malus	

Sicherlich eine merkwürdige Eintheilung dieser Stücke, fremdartig für uns, aber jener Zeit und, wie ich glaube, auch dem Sinne des Urhebers gemäss. Sie entspricht denjenigen Bezeichnungen, welche wir bei dem Theater der Zeit finden, nach welchen z. B. Shakespeare's Dramen in *Tragedies Comedies* und *Histories* eingetheilt wurden. In den gedruckten Textbüchern oder Partituren damaliger Oratorien sind die Unterscheidungen der französischen Copie allerdings nicht nachzuweisen. Die Titel, welche in der betreffenden Zeit, nämlich in den Jahren 1630 bis 1660, am gebräuchlichsten waren, sind: *Dramma*, auch *dramma sacra* oder *d. spirituale*, *rappresentazione sacra* oder *r. spirituale*, *azione sacra*, *tragedia* und

tragedia sacra, *opera drammatica*, *dramma recitativo*, auch schon das später stereotyp gewordene *dramma per musica*. Besonders häufig und mit Vorliebe wurde aber die Bezeichnung *Dramma musicale* gewählt, während die des *Oratorio* erst gegen Ende des genannten Zeitraumes anfängt allgemeiner beliebt zu werden. Diese Abweichungen der Zeit von dem, was wir hier bei Carissimi wahrnehmen, hat noch eine besondere Bedeutung. Alle Werke mit den angeführten italienischen Titeln waren auch wirklich in italienischer Sprache geschrieben, Carissimi wählte aber ausschliesslich lateinische Texte. Schon hierdurch scheidet er sich von Allem, was sonst noch in seiner Zeit als Oratorium zu Stande kam. An der Sprache hängt hier der tiefe sachliche Unterschied. Die Oratorien mit italienischen Texten — wir können sie immerhin die eigentlichen Oratorien jener Zeit nennen, da sie wesentlich auf dem von Cavaliere gebahnten Wege blieben — lehnten sich mehr an die Bühne als an die Kirche, wurden auch meistentheils, oder vielleicht immer, in einer gewissen Action aufgeführt. Es waren theatralische Werke mit geistlichen Stoffen, die sich von den weltlichen auch weiter durch nichts unterschieden, als durch eine etwas ernstere feierlichere Haltung. Dieser Unterschied war aber weit weniger ausgeprägt, als wir mit unseren jetzigen Vorstellungen vom Oratorium geneigt sein werden zu glauben. Oper und Oratorium waren bis auf Carissimi im Wesentlichen dasselbe. In dieser Weise verbreiteten sie sich damals auch von Italien aus über andere Länder, namentlich nach Deutschland. Man benutzte die Bibel so gut zu Operntexten, wie Ovid und die alten römischen oder griechischen Historiker; ja diese Freiheit in der Verwendung geistlicher wie weltlicher Stoffe war der schnellen Verbreitung des neuen musikalischen Drama überaus günstig. Aus jenen geistlichen Opern entstand aber kein höheres Kunstgebilde; sie entsprangen wesentlich nur aus einer Schwäche und Unvollkommenheit der Zeit und wurden, nachdem sie die vorübergehenden Dienste eines Quartiermachers für das Musikdrama geleistet hatten, von den weltlichen Stoffen in die Ecke gedrängt. Sie sind die letzten Reste und Ausläufer des um 1600 theatralisch aufgeführten Oratoriums.

(Fortsetzung folgt.)

Messa da requiem von Giuseppe Verdi.

München, Anfang Januar.

Geehrter Herr Redacteur! Indem ich Ihrem Wunsche nachkomme und gesondert über Verdi's »Requiem« berichte, anticipire ich meinem nächsten Musikbriefe sein bedeutendstes Thema. Immerhin ist das neueste Werk des berühmtesten lebenden italienischen Componisten, welches in Paris, Wien und hier wie in Italien den ungetheiltesten Beifall erhielt, einer eingehenden Besprechung durchaus werth und mangels einer gewiegteren Feder bin ich gern bereit, Ihnen dasselbe zu schildern.

Die hiesige musikalische Akademie hat sich das grosse Verdienst erworben, das »Requiem« zuerst im deutschen Reiche und zwar am 7. December v. J. in den Concertsaal eingeführt zu haben. Jeder durchgebildete Musiker oder kunstbeflissene Laie hatte dem 7. December ungeachtet der theilweise geradezu enthusiastischen auswärtigen Berichte über das »Requiem« mit Misstrauen entgegen gesehen: wohl keiner von Allen diesen verliess nach der Aufführung den Concertsaal, ohne von der hohen musikalischen Bedeutung des Werkes und von der genialen Begabung seines Autors vollkommen überzeugt zu sein.

Man hat sich alsbald nach dem öffentlichen Erscheinen des Werkes vor bald zwei Jahren mit Verwunderung gefragt: Wie kam Verdi, der doch so ganz auf der Bühne seine musikalische Heimath besitzt, dazu, ein »Requiem« zu schreiben? Wenn man einem Pariser Berichterstatter hierüber glauben darf, so wäre der Schlusssatz dazu schon lange fertig gewesen, da vor mehreren Jahren bereits von einer Messe die Rede war, die zum Andenken Rossini's von allen bedeutenderen italienischen Componisten vereint geschrieben werden sollte: Verdi hätte dazu jenes Finale geschrieben. Da kam das Kriegsgetöse dazwischen, welches die Musik in den Hintergrund drängte. Dann starb Manzoni, der in Italien überaus beliebte und berühmte Dichter der »Verlobten« am 22. Mai 1873. Sofort ging der thätige Meister ans Werk, sein Finale nach vorne zu ergänzen und schon am ersten Jahrestage des Todes konnte er das Requiem in der Markuskirche zu Mailand aufführen.

Bekanntlich hat sich Hans von Bülow damals durch seine wegwerfenden Aeusserungen über das »Requiem«, welches er nicht einmal gehört hatte, in Italien unmöglich gemacht, während Verdi in allen Orten, wo das »Requiem« aufgeführt wurde, fast mehr noch als durch seine unmittelbar vorhergegangene »Aïda« im besten Sinne populär wurde und mit Recht die ungetheilte Bewunderung der Kenner erhielt. Zumal muss ja uns in Deutschland, wo man sich nicht mit leichter musikalischer Waare nach Art der italienischen Stagione-Opern zu begnügen pflegt. ein musikalisches Genie — denn das finden wir, wenn auch mitunter nur in einzelnen Geistesblitzen, in jedem Werke Verdi's — interessiren, welches in vorgerückten Jahren sich zu der Erkenntniss durcharbeitet, dass die Musik nicht nur oberflächlich hingeworfener Effecte und blendender Einfälle, sondern um dauernd zu fesseln und wahrhaft zu befriedigen, zumeist geistiger Vertiefung im Ausdrucke bedarf.

Verdi's musikalischer Bildungsgang ist nicht durch in die Augen springende äussere Einwirkungen vermittelt: er hat sich fast ausschliesslich selbst gebildet. Sein Geburtsort ist Roncole bei Busseto, einige Stunden von Parma, sein Geburtstag der 9. October 1813. Die unbemittelten Eltern hatten nicht viel für Giuseppe aufzuwenden, indessen erhielt er den ersten musikalischen Unterricht mit 10 Jahren von dem Organisten Provesi zu Busseto. Was bei Provesi zu lernen war, hatte Verdi bald inne, und wohl nie wäre er das geworden, was er ist, hätte ihm nicht Barezzi, ein wohlhabender Mitbürger und — Verdi's nachmaliger Schwiegervater, die Mittel zur weiteren Ausbildung grossmüthig geboten. 1833 begab er sich nach Mailand und studirte, als ihm die Aufnahme in das dortige Conservatorium unbegreiflicher Weise verweigert wurde, drei Jahre bei Maëstro Lavigna alle Zweige der Compositionslehre. Nochmals brachte Verdi hierauf 1836—39 drei Jahre stiller Arbeit in Busseto zu, bis er am 17. November 1839 mit seiner ersten Oper »Oberto Conte di San Bonifacio« am Scalatheater zu Mailand erschien; dieselbe soll von Bellini'schen Reminiscenzen wimmeln und ungeachtet schwungvoller dramatischer Züge viel Schülerhaftes in sich tragen. Dem ersten Erfolge mit »Oberto« folgte ein erster Misserfolg mit der komischen Oper »Un giorno di regno« an der Scala 1840. Hierauf aber wurde Verdi's Ruf ebendaselbst 1842 mit »Nabucco« fest begründet und begann sich in alle Welt auszubreiten: in Deutschland allerdings nur unter anfänglichem Proteste eines Theiles der Kritik, welcher die dieser Musik gespendeten Lorbeeren zu leicht errungen schienen, obwohl sie durch das Feuer des dramatischen Ausdruckes, den Glanz und den Schwung der Erfindung gerechtfertigt waren. Es ist so ziemlich ein und derselbe rein italienische Stil, in welchem Verdi's erste sechzehn Opern bis zum »Rigoletto« geschrieben sind; es finden sich unter denselben noch ein paar unglückliche Kinder, dagegen ein unter einem sehr glücklichen Sterne geborenes, »Ernani« 1844.

Von 1851 ab erschienen nun unmittelbar nach einander »Rigoletto«, »Il Trovatore« und »La Traviata«, »das beliebteste und bekannteste Kleeblatt von Verdi's musikalischem Acker«, um ein Bild von Hanslick zu gebrauchen. Mit ihnen beginnt Verdi französische Elemente in seine Musik aufzunehmen: die Schärfe des Ausdruckes, die Bedeutsamkeit des Orchesters steigern sich. Das dreiblätterige Kleeblatt wird jedoch durch Hinzufügen des »Ballo in maschera« 1859 ein vierblättriges; die Musik dieser Oper gehört zum Bedeutendsten was Verdi schrieb. Verdi's dritte Epoche, in welcher er mit noch mehr Reflexion arbeitet und neben den französischen deutsche Elemente in seine Musik aufnimmt, beginnt mit »La sforza del destino« 1862 in St. Petersburg zum ersten Male aufgeführt. In dieser Oper und dem darauffolgenden »Don Carlos« 1867 verleugnete er fast völlig sein italienisches Naturell, sein melodisches Talent schien versiegt; man findet darin mehr Meyerbeer und Wagner als Verdi. Da erschien 1871 »Aïda«, ein merkwürdiges, echt künstlerisches, nach Verdi's früheren Opern höchst überraschendes Werk. Mit Recht sagt Hanslick über dasselbe: »Auffallend und doch wohlbegründet ist es, dass »Aïda«, das jüngste Werk eines längst auf seiner Ruhmeshöhe angelangten Sechzigers, vornehmlich gelobt wird ob seiner Fortschritte. In der That herrscht in »Aïda« eine dramatische Gewissenhaftigkeit, ein Fleiss in der technischen Ausarbeitung, vor Allem eine Noblesse und eine Einheit des Stiles, welche von dem Componisten des »Ernani« überraschen.« Ein Gleiches kann man mit Fug und Recht von dem »Requiem« sagen. Die italienische Gluth der Melodie und der musikalischen Schilderung vermählte sich mit dem Studium der neueren deutschen Partituren, und so entstanden Verdi's hervorragendste Werke.

„Und ist das »Requiem« kirchlich?" höre ich fragen. Ja, es ist kirchlich, denn es ist voll künstlerischen Adels; es ist nicht minder kirchlich als Mozart's oder Cherubini's »Requiem«. Wenn der Text des »Requiem« und namentlich des »*dies irae*« selbst kirchlich ist, so kann man auch dessen modern-künstlerischer Erfassung und musikalischer Uebertragung die Kirchlichkeit nicht absprechen. Doch nun zu den Einzelheiten des »Requiems«, zu deren Besprechung ich allerdings auf den Clavierauszug und mein Gedächtniss angewiesen bin, da die Verlagshandlung Ricordi in Mailand die Partitur nur zu Aufführungen aus der Hand giebt.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Aphorismen zur Musiklehre

von

Eduard Krüger.

(Fortsetzung.)

12.

Unsere Harmonielehre ruhet auf so gutem Grunde, dass im grossen Ganzen auch die Sectirer und Heterodoxen sie anerkennen, wie sehr sie auch gelüsten — gleich Weibern und Kindern (laut Goethe) — allzeit die Ausnahme lieber zu haben als die Regel. Jener kühne Bahnbrecher, der sich aus purem Hass gegen alles Dogmatische anschickte, die Lehre von Con- und Dissonanz abzuschaffen, danach die Scala, die Tonart — warum nicht auch die Differenz von Tag und Nacht? — zu beseitigen: Er hat den Degen ruhig eingesteckt und isst noch heute, so wir recht berichtet sind, sein Brot just wie andere Menschenkinder, nicht nach einer verbesserten liberalen Verdauungsmethode. — Ihn und andere seines Zeichens möchten wir ersuchen, nur dreimal rasch und rein mit Sicherheit zu singen: *c d e fis gis ais c*, denn was ein richtiger Musikante ist, der muss singen können was er hört, mit oder ohne Virtuosenstimme; und falls ihm dieses gelänge (was nicht ganz unmöglich!?), danach ein paar Grossterzen über einander, was der Grossmeister so lieb hat: *c e gis* — *e gis c'* — *gis c' e* . . . . ob irgendwo die Intervalle sicher, die Octaven *c* . . . *c* nur mässig rein herauskommen, ohne Clavier?

Es wird mancher Orten bemerkbar, wie die mechanischen Instrumente und die menschlichen Kehlen in den Auswirkungen der Intervalle einander ähnlich sind; diese Aehnlichkeit fordert auf zum Vergleich, giebt Anlass zu kunstreicher Verbindung verschiedener Tonfarben, lockt aber auch eitle Gemüther zur Künstelei, die ihren Triumph darin sucht, dass jeder Alles könne; wobei dann die edle Menschenstimme am ersten geschädigt wird, wenn sie äusserlich Bildsames nachmalen oder den Instrumenten es gleichthun soll an weitgreifendem Tonumfang, Behendigkeit, Vieltonigkeit. Dennoch bleibt das innerliche Band der harmonischen Verwandtschaft bestehen, wo beide einander geben und nehmen. So erkannten die Altmeister, dass die wohllautende Melodie der Instrumente insgeheim den Grundgesetzen der menschlichen Tetrachorde und Hexachorde nachgebildet sei, und umgekehrt die Menschenstimme sich zur Sicherheit der Intervalle an Instrumenten übte, stützte, fortbildete. — Von dieser innigen Verbindung wesentlich verschiedener Kräfte zeugt auch das paradoxe Dogma eines alten Lehrmeisters: »Was man nicht singen kann, versteht man nicht« — *cum grano salis* ganz richtig! nämlich mit dem Vorbehalt, dass es im Bereich der Stimme liegt: also nicht instrumentale Riesensprünge, wohl aber alles, was sich innerhalb einer Octave ereignen kann, ist dort gemeint.

Wie sich die melodischen Regeln fortschrittig entwickelt haben zu steigender Freiheit und Kühnheit, ist allerdings wohl zu beachten. Darüber hat H. Bellermann wiederholt das Wichtigste mitgetheilt, u. a. in den übersichtlichen »Bemerkungen« d. Bl. 1869 S. 208. Man könnte hinzufügen, dass nach Zeit und Ort auch mannigfaltigere Maasse des Singbaren hervortreten: so der erhebliche Unterschied zwischen dem Kirchenstil des 15. und der Opern-Bravour des 18. Jahrhunderts; anderseitig die volksthümlichen Eigenheiten des engen und weiten Umfangs, wenn z. B. die irischen, scandinavischen und tyrolischen Volkslieder sich gern in gewaltigen Sprüngen bewegen, dagegen die slavischen und orientalen, theilweis auch romanischen lieber in schmalerem Raum verweilen, mehr tetrachordisch, höchstens hexachordisch. Die Tyroler mit ihrem köstlichen »Juchzer« (Jodler) meist in grossen Sexten, auch kleinen Septimen, haben diese Prachtstücke wohl aus eignem Uebermuth erfunden, schwerlich auf theoretischem Wege oder aus den Sprüngen des »Gamsbucks« erlernt. — Welch tiefe Bedeutung S. Bach den grossen Sexten, sogar herabspringenden abgewann, ist bekannt; auffallend dagegen, dass in dem altgriechischen Gesange Ἄειδε Μοῦσα μοι φίλη diese nicht eben natürlich leichte Stimmführung ebenfalls vorkommt — was im Vergleich mit anderem ebenfalls hellenisch Genannten unbegreiflich erscheint. Doch ist dies ganze Gebiet auch anderswo so räthselhaft, dass wir besser thun, es hier unberührt zu lassen. — Gelegentlich des Absprunges erinnern wir an die italienische Gesangskunst, welche alle absteigende Scalen und Intervalle mit ängstlicher Sorgfalt behandelte, weil diese Gänge der Natur-Entwicklung der Töne, die immer aufwärts strebt, entgegen sind.

Zu den einst verbotenen, aber doch früher als andere gebrauchten Intervallen gehören auch die Minderquarten || *cis-f* = *f-cis* ||, weil sie ebenfalls in der Naturscala unmöglich sind, und nur der Mollscala den *tonus fictus* darbieten zum cadenzirenden Leitton. Hier jedoch findet das Umgekehrte statt: der Aufgesang der Minderquarte ist schwerer zu tref-

fen als der Abgesang, eben weil der Leitton sein bestimmtes Ziel hat, die kleine Terz nicht.

Die gesammte classische Gesanglehre zielte darauf, nicht nur das bequemste für den Sänger, sondern vielmehr das Verständlichste für den Hörer, für beide aber die wirksamste Klangkraft hervor zu bringen. In den vollkommensten ist so Gesetz und Freiheit, Natürlichkeit und künstlerische Schönheit dergestalt Eins geworden, dass dem Hörer nichts übrig bleibt zu fragen, kein Warum, keine gelehrte Deutung oder verdummendes Programm, sondern lediglich die Sache selbst erlebt, empfangen und genossen wird.

13.

Dass bei aller künstlerischen Musik die Dissonanz unentbehrlich ist, hebt die Grundlage des Wohlklanges nicht auf, bestätigt sie vielmehr. Es soll in die schöne Kunst auch Widerstrebendes eindringen, aber nicht als feindselig Vernichtendes, sondern als Gegenpol des (erstgegebenen) Lebendigen, gleichen Adels, geachtet im ebenbürtigen Kampfe, im Streit des Subjectiven und Objectiven, der freien Persönlichkeit gegen die Naturnothwendigkeit, gleich dem herrlichen Spiel der Kräfte in der Natur. Muss nun der Gegenpol des ursprünglichen Schönen gerade das Hässliche sein? Allerdings kann der Hass gegen die Liebe, das Gehässige zum Lieblichen sowohl in tragischem als komischem Sinne künstlerisch wirken; aber daraus dogmatische Daumschrauben, boshafte Consequenzen abzuleiten — vermöge höheren Befehls dialektischer Speculanten, auf dass eine Aesthetik des Hässlichen möglich werde: das ist eine der Errungenschaften von unten her, gegen die wir uns wehren bis zum letzten Blutstropfen. Wir kennen eine Wohlgestalt des Zornes, einen Adel des Schmerzes; muss darum die Gestalt des zürnenden Helden bestialische Fratze sein, die *Mater dolorosa* anatomisches Präparat?

Die richtige oder künstlerisch vernünftige Dissonanz — nach Hauptmann der Actus, wo die melodische Folge als (harmonischer) Zusammenklang gesetzt wird — hat neben diesem etwas dunklen Ausdruck, der mehr Einzelfälle als das Ganzbild angeht — doch wohl die weitergehende Bedeutung, dass sie in Widerstreit stehe mit dem herrschenden harmonischen Körper, was sinngeistig empfunden nach einer Lösung des Streites strebe; so würde sich jene unvollständige Definition zu einer erfüllten fortbilden lassen. Es soll demnach die würzende Dissonanz sich aufklären als störendes, nicht zerstörendes Element — als Zweites neben dem Ersten, in ehrlichem ebenbürtigem Kampfe. So, und nicht als Folie des Schönen, sondern als Beweis mannigfaltigen Lebens ist der Gegensatz der ursprünglich gegebenen Schönheit zu verstehen. Die edle Gestalt einer blühenden Jungfrau braucht keiner Folie, keines grinsenden Gorilla neben sich, um zu leuchten: eher möchte wohl das Eklige dem Schönen Eintrag thun — vielleicht soll das der Humor davon sein? — Freilich widerfährt uns wie im natürlichen Leben das Kranke, so im Gemüthsleben das Widrige, Boshafte, nicht Freude sondern Widersinn weckend: so ist das Unschöne Hässliche, das Hassenswerthe. Auch unglückliche Verrenkungen und Missgeburten erregen ähnlichen Abscheu: sie neugierig aufsuchen ist hässliche Schadenfreude, nur der Arzt, Lehrer und Priester verweilt bei ihnen um Trost und Heilung willen. Wer sich daran ergötzt oder gar ein Kunstwerk daraus macht, wie Kaulbach in seiner unseligen Irrenhausscene: der ist selbst auf der Bahn der Seelenkrankheit. Wie die Freude am Hässlichen aus einer Entartung der Menschennatur herrühre, zeigt Goethe an dem Prinzen von Pallagonia (W. 28, 116 Sicilische Reise, datirt Palermo 1787 April 9). — Dass es doch noch heute sozusagende geistreiche Leute giebt, die ihre geheimsten Gebrechen vor der Welt ausschütten und ausschreien, als wollten sie sagen: Ich habe Kröten gefressen — *Vivat sequens!* . . . Man erinnert sich wohl an Lessing's Kampf wider Winckelmann um Charakter und Schönheit, der sich später löste in Goethe's versöhnender Erkenntniss: dass die charakterlose Schönheit nichts besser sei als das schönheitwidrige Charakterbild: diese Erkenntniss aber nicht gedacht als farblose Union des Ausgleichs, sondern als richtige Ansicht der Gegensätze, deren jeder das Recht habe zu sein, aber nicht den Gegner zu zerstören.

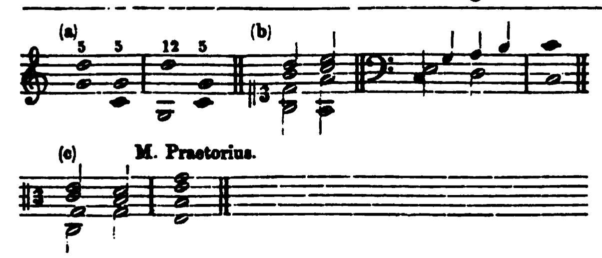
Die richtige Dissonanz ist also diejenige, welche dem Ganzen dient, es zu erhöhen, seinen Glanz zu mehren; das geschieht vornehmlich auf rhythmischem Wege, indem sie den ruhigen Fluss an bedeutender Stelle unterbricht, um ihn zum Gegenstrom zu zwingen. Andere Lehrer sagen vielleicht richtiger: sie wandelt den Rhythmus selbst, vertauscht ihn, hält ihn auf — wie dasselbe in der poetischen Metrik geschieht, wo die Sylben nicht durch das Metrum so und so gestellt, gezwungen*) werden, sondern wo sie selbst Metrum machen oder sind. So verstehen wir das weise Gesetz der alten Kunst, die Dissonanz vorzubereiten, d. h. aus der bestehenden Consonanz die freie Melodie heraustreten zu lassen eigenwillig, damit sie von anderer Consonanz überwunden werde; dieser Vorgang sollte rasch geschehen, damit das Verständniss nicht leide. — Weitergehende Kühnheit verzögerte nun dies reizende Kampfspiel, so dass der ersten Dissonanz vor völliger Auflösung eine zweite, dritte sich anschloss, aber jedesmal die erste der Erfüllung nahe kam, während die andere begann. Solche Dissonanzenkette richteten jedoch die Meister so ein, dass wiederum der grössere Rhythmus der Perioden Ruhepunkte brachte, wo die überall durchscheinende erste Consonanz einmal siegreich verweilte. Das ist die tiefe Kunst der Modulation von Palestrina bis Mozart, dass die Melodie in ihrem scheinbar unendlichen Wechselspiel immer den klaren Grund der Verständlichkeit festhielt, keine Wunde ritzte ohne sie zu heilen — wogegen die heut so genannte unendliche Melodie, d. h. die Verkeltung fremdartiger Modulationen im athemlosen Wettlauf nichts weiter ist als launige Selbstquälerei des Pessimismus, unendlich quälerisch — unendlich langweilig.

14.

In dieses Gebiet gehört auch das Verbot der Quintparallelen. Es bedeutet, wie Hauptmann am einfachsten ausspricht, nichts anderes als die einfache Grundwahrheit, dass man zählender Weise nur einmal die Eins setzen darf; dieser Eins ein Anderes unmittelbar beisetzen von gleichem Rang und Werth, ist falsch und unvernünftig, daher nicht zwei Grundharmonien verschiedener Höhe gleichförmig, d. h. parallel, gehen sollen im reinen Satze der vocalen Mehrstimmigkeit. Geschieht solches dennoch, so ists dem Sänger schwierig, dem Hörer peinlich. Mendelssohn's geistreicher Versuch, mit vollen Dreiklängen chromatisch gerader Bewegung (Parallele) ein dämonisches Stückchen zu illustriren, mag gelehrten wie ungelehrten Hörern allerdings einen Vorschmack von aussermenschlicher Hexerei beibringen: vielleicht ein Beweis mehr, dass dergleichen dem Menschengesang unziemlich sei. Wer aber an dem Werth dieser Lehren zweifelt, versuche doch hörend oder singend, ob die Umstellung der Quinten in Duodecimen (a) einerlei Bewegung sei, oder ob die altclassische Stimmkreuzung (b), deren sich Palestrina oft so wohllautend bedient, den Quintklang nicht vielmehr auslösche? — weil eben verschiedene Stimmen umgekehrten Ganges nicht Zweimal Eins setzen, sondern Zwei zu Eins:

*) Wie man früher in Lehrbüchern der lateinischen Metrik lesen musste: »Diese Sylbe ist durch den Ictus lang geworden, gemacht«! was ganz unmöglich! — da Niemand je gedichtet hat *legēre* statt *lĕgere*.





Die weiteren Regeln des Stimmganges in parallelen Octaven, Sexten, Terzen und Septimen beruhen insgesammt auf den Ergebnissen der Erfahrung, welche die Meister gemacht haben und die logische Anlage der Kunst bestätigt. Der vollständigen Lehre das Einzelne überlassend, fügen wir hier nur Einiges hinzu, was das bisher Aufgeführte ergänzt.

Die Grundlage der classischen Stimmführung lässt sich in den Satz zusammenfassen: Alle von vollkommener Consonanz*) ausgehenden Tonschritte zu unvollkommenen sind frei, alle von unvollkommenen zu vollkommenen hingehenden sind gebunden. Vollkommene zur vollkommenen sind ebenfalls gebunden an gewisse Schranken; unvollkommene zu unvollkommenen hingehend sind (gewissermaassen) frei. Das will sagen

Vollkommene Consonanzen, d. h. Octave und Quinte ergehen sich im Stimmschritt zu unvollkommenen — Terz und Sexte — mit Freiheit; dagegen vollkommene zu vollkommenen schreitend sind gebunden an die Gegenbewegung**) ‖ *d a — H h.*

Unvollkommene Consonanzen gehen zu unvollkommenen frei, z. B. in Terzen- oder Sexten-Parallelen; dagegen darf die Terz nicht in gerader Bewegung zur Quinte oder Octave gehen, also



Daraus erhellt, dass die vollkommene Consonanz — sowohl die ursprüngliche des Grundtons, als die ebenbürtigen Seitenverwandten desselben — freieste Tonbewegung haben; die übrigen sind gebunden den vollkommenen zu dienen, nicht zu herrschen; woraus weiterhin auch die Stellung der Dissonanzen (Septimen, Secunden, Nonen) sich ergiebt, welche überall in der Bewegung gebunden sind. Denn die unvollkommenen Consonanzen, zwischen vollkommenen Consonanzen und Dissonanzen schwebend, dürfen unter einander parallele Bewegungen machen, die Dissonanzen nicht — bis auf wenige Ausnahmen, die nicht eigentlich als gerade Bewegungen gelten: Septimen- und Second-Parallelen sind nur überschreitende Melismen oder auf Durchgängen beruhend — so z. B. Haydn Es-dur-Symphonie, Anfang Takt 4 ‖ *as' g' f* / *b a b* ‖; Atteignant Winterf. E. K.-G. I, S. 139 T. 15 allerdings kecker und eigensinniger als man damals (1529) gewohnt war; — Beethoven Symphonie 2 *Allegro* T. 8—9 hat die Folge *e d* / *d c* nicht in gleichen, sondern ungleichen Stimmen.

---

*) Wir dürfen voraussetzen, dass den Lesern die Namen bekannt sind:
Vollkommene Consonanzen: Octave und Quinte,
Unvollkommene Consonanzen: Terz und Sexte.

**) Bewegungen: a) gerade, *motus rectus* — wo beide Stimmen gleichzeitig auf- oder abwärts gehen; b) Gegenbewegung, *motus contrarius* — wo die Stimmen (gegenseitig) auseinandergehen.

Die ausführliche Lehre, welche am besten und vollständigsten in H. Bellermann's Contrapunkt enthalten ist, zeigt den in sich vernünftigen consequenten Gang der Regeln, welche nicht willkürlich ersonnen, sondern aus den guten Werken der Meister abgenommen — abstrahirt — sind, um als Faden im Labyrinth zu dienen, nicht dem Hinkenden das Stolpern zu erleichtern, vielmehr dem Geradegewachsenen zur Orientirung. Die oben in Kürze angezeigten Grundregeln gelten im vollen Maasse unbedingt bei dem einfachsten, dem zweistimmigen Satze. Je mehr Stimmen hinzutreten, desto mannigfaltiger wird die Gelegenheit eins dem anderen unterzuordnen, desto reicher das Widerspiel bewegter Lebenskräfte, die doch alle zu Einem bewussten Ziel sich bewegen wollen. Da ereignen sich dann sonderbare Collisionen, wenn die einzelnen Chöre gleichwie Individuen einander gegenüber treten, z. B. Geigen und Menschenstimmen in doppeldreistimmigen Sext-Accorden sich octavenweis überthürmen:



wo offenbare Quinten unverhohlen und unverschämt dreinfahren, wie solches auch beim Orgelspiel durch Registrirung möglich ist. Warum haben diese Art Fortschritte nicht das Verletzende was die einfachen? Weil der Gegenklang beider Chöre das Gehör täuscht mit gleichsam conträrer Bewegung: dies ist die einfachste Erklärung, welche sich stützt auf die geistige — nicht reinsinnliche — Auffassung der verschiedenen Klänge massenhafter Tonkörper.

Die Verhältnisse der Perioden in Auszeichnung der Glanzpunkte, der Abgrenzung verschiedener Themen, der Uebergänge (welche zugleich binden und trennen), die Vertheilung von Licht und Schatten — alles dieses ruhet auf der verborgenen Statik und Dynamik der rhythmischen Gebäude eben so wohl erwogen und messlich wie im Maschinenbau und der thierischen Muskelbewegung.

(Schluss folgt.)

Gesangunterricht.

(Schluss.)

Der jetzt so allgemein herrschende Stimmmangel rechtfertigt nicht allein solche Klagen, wie H. D. Engel sie ausspricht, sondern zeugt auch von dem grossen Mangel an Kenntniss des Stimmorganismus und jeder festen, auf die Natur der Stimme begründeten Methodik in der Behandlung derselben. Die Zerstörung der Stimme gründet sich vorzüglich darauf, dass man sie behandelt wie ein Instrument. Man sucht Stärke und Umfang wie Gleichheit durch widernatürliche Anstrengung zu erzwingen. Anstatt die vorhandenen Naturgaben zu entwickeln, schädigt man dieselben, was ein frühes Schwinden der Stimmmittel und selbst die gefährlichsten Krankheiten, wie Lungen- und Halsschwindsucht, zur Folge hat. Lungenschwindsucht entsteht durch die Anstrengung des falschen Singens in Folge einer zu grossen Luftentleerung, Halsschwindsucht in Folge eines zu heftigen Drucks auf die Halsmuskeln, während bei naturgemässer Behandlung der Stimme Lungen und Halsmuskeln gestärkt werden.

Das Urtheil, das in dieser Hinsicht H. D. Engel abgiebt, muss von Jedem anerkannt werden, der auf die Natur und ihre Gesetzmässigkeit achtet. Ich selbst habe auf dem Gebiete des

Gesangunterrichts viele ähnliche Erfahrungen gemacht. — Mein verstorbener Vater glaubte diesen Uebelständen abhelfen zu müssen und wies bereits im Jahre 1848 in einer Eingabe an das preussische Cultus-Ministerium darauf hin und wiederholte eine ähnliche Eingabe im Jahre 1868, wo er zu diesem Zweck Lehrer und Lehrerinnen für Seminare und Schulen zu bilden beabsichtigte. Die Sache aber scheiterte, da man sie einerseits nicht für nothwendig hielt, anderseits aber die nöthigen Fonds nicht vorhanden waren. Da jedoch mein Vater in seinen Werken, welche der Wissenschaft angehören, nachgewiesen hat, wie verderblich ein falscher Gesangunterricht auf die Natur wirkt und welche Opfer an Kraft, Gesundheit und Leben derselbe fordert, würde es sich gewiss rechtfertigen, wenn von sanitätlicher Seite einmal ernstlich Einsicht von der Sache genommen würde. Der Wissenschaft bietet das Werk des Verstorbenen den reichsten Aufschluss darüber, wie dem Irrthum entgegen gesteuert werden kann. Möge es der Welt kein verschlossenes Buch bleiben.

Wir leben in einer Zeit, wo Kunst und Wissenschaft einen Höhepunkt erreicht haben, wie selten, aber was die Vocal-Musik anbelangt, so müssen wir gestehen, wir mögen wollen oder nicht, dass es damit noch nie so schlecht bestellt war wie eben jetzt. Der Gesang, welcher Seelen- und Geistesproduct sein soll, ist zur Musik der Kehle geworden, eine mechanische Fertigkeit wie jede andere.

Die lang ersehnte und gehoffte neue Aera der Gesangskunst hat bis jetzt keine Erfüllung gefunden, und wie es scheint, wird es noch lange dauern, ehe eine Reformation des Gesangunterrichts eintreten wird; es ist so bequem dem Schlendrian zu folgen, der von dem Lehrer des Gesangs nichts verlangt, als etwas musikalische Fertigkeit. Erwünscht aber und von grösstem Nutzen für die Menschheit wäre es, wenn der gewohnte Schlendrian so bald als möglich verlassen würde. Abgesehen davon, dass der Gesang, wenn er in richtiger Weise geübt wird, zur Stärkung und Kräftigung der Lunge und der inneren Muskulatur beiträgt und so die Gesundheit kräftigt, gewährt er uns auch den schönsten Seelengenuss. Für das Sprechen ist die rechte Art und Weise der Tonbildung von grösster Wichtigkeit, indem sie das einzige Mittel ist, einer Ueberanstrengung des Halses vorzubeugen und das Gleichgewicht in der Beansprechung der verschiedenen dazu nöthigen Thätigkeiten zu erhalten.

Die allgemeinen Halskrankheiten haben ihren Grund hauptsächlich in der übermässigen Anstrengung der Stimmbänder und der Ueberspannung der Muskeln. Solche Krankheiten stellen sich besonders beim Singen nach einer unmethodischen Schule, namentlich bei Umgehung des Falsetts ein. Im letzteren Falle entsteht im Kehlkopf ein schmerzhaftes Brennen, welches das Sprechen erschwert, das Singen für längere Zeit ganz unmöglich macht. Das ärztliche Verbot, in solchen Fällen nicht zu sprechen, ändert leider die Sache nicht. Die Krankheit wird weder durch den Arzt, noch durch stärkende Mittel geheilt. Das einzige Mittel der Heilung besteht in der Einweisung der Stimme in ihre Normalthätigkeit.

Den Kindern hilft man durch diese Methode über alle Uebelstände, welche bei der Mutation der Stimme einzutreten pflegen, hinweg. Die Mutation hat ihren Grund in der plötzlichen Veränderung des Kehlkopfes durch schnelle Zunahme seiner Grösse, wodurch das Verhältniss zwischen Athem, Sprache und Tonanschlag aufgehoben und dem Sänger die Herrschaft über die Stimme entzogen wird. Diese Erscheinung der Stimme zeigt sich später nochmals bei der zweiten Lungenentwickelung durch die volle Ausbildung des Brustlebens etc., bei dem männlichen Geschlecht im Alter von 26—28, bei dem weiblichen in dem Alter von 23—25 Jahren.

Die Periode der Mutation ist in unserem kälteren Klima bei den Mädchen gewöhnlich im Alter von 13—17 Jahren, bei den Knaben hingegen in dem Alter von 14—18 Jahren zu erwarten.

Es ist dabei auf folgende Anzeichen zu merken. Die Stimme fängt an, an Fülle und Rundung des Tons und an Kraft zuzunehmen. Die Höhe des Falsetts wird kräftiger und glänzender als früher, aber zugleich nimmt die Tiefe bedeutend zu. Um das gänzliche Zusammenbrechen der Stimme zu vermeiden, muss man dieselbe in die Mittellage zurückführen, da mit der erzwungenen Höhe die Gesundheit geschädigt wird. Bei dem Discant wird die Stimme in dem Mittelregister gleichfalls unsicher und springt leicht in hohe Falsetttöne über. Bei manchen Stimmen kündigt sich die Mutation durch Heiserkeit und unsichere Intonation an.

Bei den Mädchen, deren Stimme in der Mutationszeit voller und schöner wird, ist die grösste Vorsicht nöthig. Die Stimme bedarf dann grosser Schonung, da dieselbe gewöhnlich weicher und von geringer Ausdauer ist. Es giebt sich in dieser Zeit eine gewisse Mattigkeit des ganzen Wesens wie eine Lassheit des Tons kund oder es zeigt sich Heiserkeit und ein kreischender schriller Klang in der Stimme. Ist letzteres der Fall, so ist das Singen in der Zeit dieser Periode streng zu unterlassen, da das Singen in dieser Zeit für die Gesundheit Gefahr bringend ist. Wenn die Stimme in dieser Zeit nicht durch einen sachkundigen Lehrer geleitet wird, ist es am gerathensten, das Singen gänzlich zu unterlassen, da dabei die Gesundheit, ja sogar das Leben auf dem Spiele steht.

Aus dem bisher Gesagten ist wohl zur Genüge zu ersehen, dass es gewissenlos ist, die Bildung der menschlichen Stimme zu übernehmen, ohne die dazu nöthigen Mittel und Kenntnisse zu besitzen. Dies bei Lehrer und Schüler zur Erkenntniss zu bringen, ist das Ziel dieser Zeilen. Ich ging dabei von der Voraussetzung aus, dass der übliche Leichtsinn, der in der Ertheilung des Gesangunterrichts vorkommt, von selbst wegfallen würde, wenn man wüsste, dass es sich dabei nicht blos um eine Kunstfertigkeit, sondern auch um Gesundheit und Leben handelt.

Berlin. *M. L. Nehrlich.*

Berichte.

Leipzig, 29. Januar.

Das am 27. Jan. abgehaltene Concert zum Besten des Orchester-Pensions-Fonds ist in jeder Beziehung als ein apartes und genussreiches zu bezeichnen, zu dessen Glanze die Mitwirkung Anton Rubinstein's nicht wenig beitrug. Zunächst waren es die Herren Bläser: Hinke, Ernst (Oboe), Landgraf, Bauer (Clarinette), Weissenborn, Kunze (Fagott), Gumbert und Spohr (Waldhorn), welche in Mozart's hier zum ersten Male zu Gehör gebrachtem Octett (C-moll) ihre Meisterschaft darthaten; ohne fremde Oberleitung, nur ihrem eigenen künstlerischen Takte folgend, zeigten sich dieselben in ihrem Zusammenspiel dermaassen ein Herz und eine Seele, dass schon die erste Nummer des Abends die gesammte Zuhörerschaft in lautes Entzücken versetzte, welches sich zu begeisterten Zurufen steigerte, als Anton Rubinstein unter den Klängen eines Orchestertusches am Clavier erschien. Der geschätzte Gast spielte Beethoven's Pianoforte-concert (G-dur) und riss, gleich wie er die Tasten seines Instrumentes bemeisterte, durch die Gewalt seines künstlerischen Ingeniums auch den ganzen Tonkörper des Orchesters und mit diesem zugleich die Gemüther sämmtlicher Zuhörer mächtig mit sich fort. Die von dem Solisten in das Concert eingelegten Cadenzen klangen förmlich wie zusammengefasste Partituren und lieferten gleichfalls den Beweis, dass derselbe in einer unverkennbaren Geistesverwandtschaft mit L. van Beethoven steht. In der Anfangsnummer des zweiten Theiles, einer neuen Symphonie von Hermann Götz, dem Componisten der Oper »Der Widerspenstigen Zähmung«, war wieder dem



vollen Orchester, besonders den Bläsern und den ersten Violinen Gelegenheit gegeben sich auszuzeichnen. Der Symphonie gehen die Schiller'schen Worte »In des Herzens heilig stille Räume musst du fliehen aus des Lebens Drang« als Motto voraus. Wie diese Worte, welche zunächst auf einen »stillen« friedlichen Gemüthserguss schliessen lassen, dazu kommen, die Devise dieser Symphonie zu bilden, wissen wir uns nicht zu erklären, da die ganze Composition, mit Ausnahme des einzig und allein jenem Motto entsprechenden langsamen dritten Satzes, durchweg einen frischen, jubelnden Grundton festhält, der sich in dem Finale bis zu einem Triumphe steigert, wie er der Ausdruck gesunder, überschäumender Lebenslust ist. Dies soll aber keineswegs dem Musikstück an sich als ein Tadel nachgesagt sein, denn die Gedanken der Symphonie sind frisch aus dem Innern herausgequollen, und die Orchesterbehandlung ist wiederum der Natur jener Gedanken gemäss lebendig und blühend. In wie weit sich in dem ganzen Werke der geistige Einfluss Wagner's, Gounod's, Meyerbeer's und stellenweise auch Mendelssohn's bemerkbar macht, eingehender zu erörtern, mangelt hier der Raum; die Symphonie ist eben ein Kind ihrer Zeit, aber ein recht frisches und geistig wohlgeartetes Kind, das man gern haben muss. Am wenigsten sagte uns der Haupttheil des Intermezzo mit seinem Dinorah-Anfange zu; der Ideengang zerbröckelt hier etwas, auch ist die Instrumentation oft gekünstelt und nicht immer nobel und schön. Der Symphonie von Götz folgte noch eine Novität »Leonore«, eine Ballade für Pianoforte solo von A. Rubinstein, welche ebenfalls ein Kind ihrer Zeit genannt werden könnte, insofern Bürger's »Leonore« bei den jetzigen Tonsetzern als Stoff für die musikalische Behandlung *en vogue* ist. Die Hauptmomente der Dichtung finden sich in dieser Ballade in greifbarster Weise zur Darstellung gebracht. Jedoch möchten wir dies »greifbar« nur auf das Tonstück selbst, nicht auf dessen technische Ausführung beziehen; denn hier war es, wo Herr Rubinstein seine ganze Bravour einsetzte und seiner Kraft freien Lauf liess, sodass buchstäblich »Kies und Funken stoben« und selbst der herrliche Flügel (aus der Hof-Pianofortefabrik von C. Bechstein in Berlin) unter den Händen des Künstlers erseufzte und stellenweise seinen Dienst versagte. Durch laute Zurufe der versammelten Menge noch zur Zugabe von zwei kleineren Stücken genöthigt, spielte der hochgefeierte Gast in denselben nun mit eben so viel Delicatesse, wie er in jener Ballade eine hart an die äusserste Grenze des Schönen streifende Probe virtuoser Kraft und Ausdauer gab.

Hamburg, 4. Februar.

E. K. Das wichtigste musikalische Ereigniss des verflossenen Monats war die Aufführung des Requiem von Verdi im hiesigen Stadttheater. Herrn Director Pollini haben wir die Bekanntschaft mit einem Werke von Bedeutung zu verdanken; welcher von unseren Gesangvereinen hätte sich wohl in kürzester Zeit an diese Novität gemacht? — Der Eindruck der Composition war, trotz aller und zum Theil wohl gerechtfertigter Bedenken, dennoch in seiner Totalität überraschend. Der Schöpfer des »Rigoletto«, »Troubadour« etc. zeigt in diesem Werk der Welt, was er im Stande ist Gediegenes zu gestalten, mehr dies, als dasjenige was er glaubt, denn eine innerste religiöse Ueberzeugung spricht sich nicht in dem Requiem aus. Neben den grossartigsten Sätzen enthält die Composition manches Opernhafte und sogar Triviale, es mangelt daher die Einheit des Stils. Begreiflicherweise darf man nicht etwas Mozart oder Cherubini Gleichbedeutendes beanspruchen, denn wie wäre wohl ein Verdi im Stande gewesen, den herrlichen Text, der so oft die edelste Interpretation in Tönen gefunden, in gleich idealer Weise zu componiren, aber eine ausserordentliche That bleibt sein Requiem dennoch. Die Aufführung, welche Herr Kapellmeister Fuchs mit grosser Sorgfalt und Sachkenntniss vorbereitet hatte, war eine recht gute. Chor und Orchester waren durch manche schätzbare Kraft verstärkt, um so mehr konnte ein künstlerisch befriedigendes Resultat erzielt werden. Fräulein Fröhlich, Fräul. Borée, die Herren Candidus und Kögel waren mit den schwierigen Solopartien betraut. Sie lösten ihre Aufgabe mit Geschick, am besten Fräul. Borée, auch Frl. Fröhlich und Herr Candidus sind gediegene Künstler, wogegen Herrn Kögel's Gesangweise den Anforderungen des Werkes nicht entsprach. Bei der dritten und fünften Aufführung war Frau Otto-Alvsleben die Trägerin des Solo-Soprans, ihre herrliche Stimme und ausgezeichnete Gesangsweise kamen der ganzen Reproduction vortheilhaft zu statten.

Das Repertoire der Oper war in den letzten Wochen in keiner Weise abweichend von seiner Tendenz, die gediegenen Werke obenan zu stellen. Herr Dr. Gunz aus Hannover sang einmal als Gast den Almaviva in Rossini's »Barbier«, Fräul. Brandt aus Berlin die Ortrud im »Lohengrin« und Herr Geist aus Bremen den Tamino in Mozart's »Zauberflöte«. Neu einstudirt, wurde Verdi's »Maskenball« einige Mal gegeben, das Wiederverschwinden desselben vom Repertoire spricht für den guten Geschmack des Publikums. In den nächsten Tagen wird Rubinstein sicherem Vernehmen nach die erste Aufführung seiner »Maccabäer« leiten, man studirt mit grossem Eifer dies schwierige interessante Werk. Auch Meyerbeer's »Afrikanerin« soll neu inscenirt gegeben werden — hierfür hätte die Direction wahrlich etwas Anderes vornehmen sollen. Seit Jahrzehnten wurde keine Oper von Gluck bei uns gegeben; da wir so vorzügliche Kräfte besitzen, wäre es durchaus wünschenswerth, Meisterwerke wie den »Orpheus«, die »Armida« etc., die sicher in Fräul. Borée und Frau Otto-Alvsleben ausgezeichnet vertreten werden könnte — einmal wieder aus dem Schrein der Vergessenheit hervorzuziehen.

Die beiden letzten philharmonischen Concerte am 7. und 21. Januar brachten folgende Orchesterwerke: Symphonien von Haydn und Mozart, Ouvertüre zu »Olympia« von Spontini und eine Concert-Ouvertüre von Richard Kleinmichel. Der in unserer Stadt lebende junge Componist dirigirte sein Werk mit Sicherheit. Das Musikstück ist fliessend und wirkungsvoll gearbeitet, voll hübscher Motive und anziehender Klangeffecte. Gewiss wird Herr Kleinmichel bei fortgesetztem Eifer noch recht Tüchtiges als Componist leisten, es wurde ihm allseitige Theilnahme für seine Ouvertüre entgegengebracht. Der Gesang war im Concert am 7. Januar durch die Rhapsodie von Brahms, für Alt mit begleitendem Männerchor, und Altdeutscher Schlachtgesang von Julius Rietz vertreten. Fräulein Fides Keller, die bewährte Lehrerin am hiesigen Conservatorium, sang die herrliche Altpartie in der Rhapsodie mit Ausdruck und ernst musikalischem Verständniss. Der Männerchor war für die Composition von Rietz nicht hinreichend besetzt.

Am 21. Januar liess sich ein Opernsänger Herr Paul Bulls aus Cassel hören, dessen Leistung sich noch in den ersten Anfangsstadien befindet. Eine schöne Stimme steht dem strebsamen Sänger zur Verfügung, bei gründlichen Studien wird sicher ein erfreuliches Resultat zu erwarten sein. — Mit Violinvirtuosen waren wir im letzten Monat reichlich gesegnet, in beiden philharmonischen Concerten liessen sich Künstler dieses Instruments hören. Herr Prof. Wieniawsky aus Brüssel spielte mit schönem Ton und künstlerischer Auffassung die F dur-Romanze von Beethoven, das A moll-Concert von Vieuxtemps, eigene Compositionen und auf Hervorruf einen Solosonatensatz von J. S. Bach. War schon die Begeisterung ausserordentlich, wie viel mehr steigerte sich diese noch bei Professor Wilhelmj's Vorträgen. Wilhelmj's Vortrag der beiden Concerte von Rubinstein und Hegar, wie einer Romanze eigener Composition war vollendet. Diese herrlichen Geigentöne voll künstlerischer Innigkeit waren eine wahre Wohlthat nach all den vielen Ole Bull-Concerten, welche im Laufe dieses Monats bei uns den Geschmack des Publikums zu verwirren gedroht hatten. Es waren drei Ole Bull-Concerte und ein Abschiedsconcert in kaum drei Wochen gegeben worden mit äusserlich sehr einträglichen Erfolgen. Dreimal spielte der Gefeierte sein A dur-Concert; sein Programm ist kein mannigfaltiges, denn es besteht aus nur sehr wenigen Pièces, die in allen Städten wiederholt werden. Die Ole Bull unterstützenden Künstler waren Frau Hedwig Willmann aus Stockholm, eine anmuthige Erscheinung, aber ohne künstlerische Gesangsfähigkeiten, und Herr E. Bach, Hofpianist aus Berlin, ein Virtuose gewöhnlichen Genres. Als Ole Bull in Altona sein Concert gab, wurde daselbst in Ermangelung des Orchesters auf dem Harmonium, als sehr passende Einleitung, das bekannte Volkslied »Ich weiss nicht was soll es bedeuten« gespielt.

(Schluss folgt.)



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. Februar 1876. **Nr. 7.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Verbesserung des Musikunterrichtes. I. — Messa da requiem von Giuseppe Verdi. (Fortsetzung.) — Kritische Aphorismen zur Musiklehre. (Schluss.) — Berichte (Leipzig, Hamburg [Schluss]). — Anzeiger.

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes

Von **A. Tuma.**

I.

»Zur Entscheidung der Claviaturfrage« betitelt sich der Artikel in Nr. 24 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter, in welchem eingangs gesagt wurde, dass selbst die Leistungen unserer hervorragendsten Künstler und Kunsttechniker heutzutage den Anforderungen des musikalisch gebildeten und dabei objectiven Zuhörers nicht mehr genügen, dass die Kritik solchen Leistungen gegenüber nicht selten ein beredtes Schweigen beobachtet und musikalische, sowie auch technische Fehler durch Nonchalance oder Indisposition von Seite des Concertgebers zu entschuldigen bemüht ist, und dass Nonchalance und Indisposition wohl als Ursachen des theilweisen oder gänzlichen Misslingens von Kunstleistungen figuriren können, dass diesfalls aber auch andere Ursachen denkbar und z. B. in Betreff der Kunstleistungen auf dem Claviere namentlich die Unzweckmässigkeit unserer Claviaturen die Bewerkstelligung tadelloser, besonders in technischer Beziehung tadelloser Leistungen nicht zulässt.

Obwohl nun des weiteren auch zugestanden werden muss, dass Instrumentalvorträge anderer Gattung und Gesangsvorträge ähnlicher Hindernisse wegen oft nicht auf dem von dem feingebildeten Gehöre, der Phantasie und dem vollständige Klarheit des Vortrages verlangenden Verstande beanspruchten Höhepunkte stehen können, so ist es andererseits gewiss nur einem schlechten, einem irrig aufgefassten Zwecke und Ziele zusteuernden oder das letztere (wenn es auch das richtige wäre) selbst unter den günstigsten Verhältnissen nicht erreichenden Unterrichte zuzuschreiben, wenn musikalische Leistungen auch jenen Anforderungen nicht genügen, welche die alle Hindernisse berücksichtigende Wissenschaft als vollkommen berechtigt bezeichnet.

Zweck und Ziel hat jeder Unterricht, denn wenn Unterricht ertheilt wird, so ist immer ein Grund dazu vorhanden und dieser Grund, der in Bezug auf die Person des Lernenden der Zweck des Lernens, der Lernzweck ist, schliesst in allen Fällen die Bedingung in sich, dass der Lernende am Schlusse der Lehrzeit in der Lage sein soll, einer Anzahl an ihn zu stellender Anforderungen zu entsprechen; die Realisirung des Lernzweckes erfordert daher, dass sich der Lernende während der Lehrzeit einen bestimmten Grad von Fachbildung aneigne, und die Erwirkung des letzteren ist das Lehrziel.

Ist dieses erreicht, so ist der Lernzweck beseitigt und der Unterricht beendigt; Lernzweck und Lehrziel fallen daher am Ende des Unterrichtes zusammen, es besteht jedoch zwischen beiden der bemerkenswerthe Unterschied, dass der Lernzweck von Jedermann, das Lehrziel aber nur von dem betreffenden Fachlehrer bestimmt werden kann.

Den Lernzweck für den Musikunterricht in den öffentlichen Lehranstalten bestimmen der Staat, die Gemeinden oder die Directionen dieser Anstalten; Privatschüler bestimmen den Lernzweck entweder selbst oder es geht diese Bestimmung von deren Angehörigen aus.

Am deutlichsten geschieht die Bestimmung des Lernzweckes, wenn die Gattungen der Tonstücke, die der Lernende künftig spielen oder singen, oder die Gattungen der Musikproductionen, an denen er sich künftig betheiligen, und die Art und Weise, in welcher dies geschehen soll, genannt werden; ist der Lehrgegenstand ein theoretischer, so ist immer die Erlangung der Befähigung zur richtigen Beurtheilung dieser oder jener oder aller musikalischen Leistungen Zweck des Unterrichtes.

Aus der Bestimmung des Lernzweckes lässt sich in jedem Falle schliessen, ob

a) nur theilweises Wissen, oder
b) theilweises Wissen und theilweises Können, oder
c) vollständiges Wissen, oder
d) vollständiges Wissen und theilweises Können, oder endlich, ob
e) vollständiges Wissen und vollständiges Können

im Bereiche des Lehrgegenstandes zur Erfüllung des Lernzweckes erforderlich ist, wobei als selbstverständlich angenommen wird, dass als »Wissen« nur das gediegenste Wissen und als »Können« nur die Gewohnheit tadellos zu singen, zu spielen oder zu schreiben zu gelten hat, dass daher auch selbst bei denjenigen, die angeblich »nur zu ihrem Vergnügen« einen Musikzweig zu erlernen wünschen, also auch in Fällen, wo nur ein untergeordneter Lernzweck vorliegt, Wissen und Können wohl in geringer Quantität, innerhalb der Grenzen dieses Ausmaasses aber qualitativ in der vollkommensten Weise zu effectuiren sind, und diese Bedingung erscheint um so unerlässlicher, als derjenige, der sie nicht gelten lassen wollte, sich der Gefahr aussetzen würde, irrige Ansichten über die Qualität der Lernzwecke zu sanctioniren und folgerichtig auch Lesarten gut zu heissen, die es nicht sind.

Diese Gefahr erscheint jedoch selbst durch die Annahme der genannten Bedingung noch nicht ganz beseitigt, sondern es muss überdies noch als Grundsatz gelten, dass in Bezug auf Gesang und Spiel musikalische Leistungen nur tadellos erscheinen, wenn

1) musikalisch richtig,
2) technisch vollkommen,
3) mit Beachtung aller dynamischen und der anderen auf den Vortrag Bezug nehmenden Zeichen und
4) im verlangten Tempo

gesungen oder gespielt wird.

Dass musikalisch richtig »rein und ohne Taktfehler« singen oder spielen heisst und dass die Beachtung der Tempovorzeichnung eine Nothwendigkeit ist, weil das Gegentheil eine oft so weit reichende Fälschung des Charakters eines Tonstückes in sich schliesst, dass man sagen kann, es werde nicht dieses, sondern ein anderes, mit dem ersteren ausser der tonischen und rhythmischen Einrichtung nur etwa den Titel gemeinhabendes Tonstück vorgetragen, das weiss Jedermann; ebenso wird auch die Beachtung aller dynamischen und der anderen auf den Vortrag Bezug nehmenden Zeichen im Allgemeinen gefordert und diesfalls von allen besseren Sängern und Spielern, so weit es ihre Schulbildung zulässt, das Möglichste geleistet, weniger aber scheint bekannt zu sein, welcher Art jene Eigenschaften einer musikalischen Leistung sind, die sie zu einer »technisch vollkommenen« Leistung erheben und dies giebt Anlass in Erinnerung zu bringen, dass eine durch Feinheit der Accentunterschiede, durch genaues Ausmaass der Tonstärke und durch Genauigkeit der Tonschattirung selbst das feingebildetste Ohr des sachkundigen Zuhörers in allen Theilen befriedigende, rhythmisch abgerundete und musikalischen Inhalt klar und deutlich darstellende Leistung die genaue Beachtung der Gesetze der Mechanik des Gesanges oder des Spieles bedingt. Da nun die letztere angiebt, wie, den besten Zustand des Instrumentes (beim Gesange den normalen Zustand des Stimmorgans und der andern beim Singen thätigen Körpertheile) vorausgesetzt, die Haltung des Körpers, die Form der Glieder, die in die Erscheinung tretenden Bewegungen u. s. w. beschaffen sein müssen, kurz, wie sich der Gesang oder das Spiel dem Auge darstellt, wenn dabei sowohl den von der Mechanik überhaupt und von der Mechanik der Gelenke und der Muskeln insbesondere dictirten, als auch den in den physiologischen Eigenschaften des Nervensystems wurzelnden und den auf physikalischen Thatsachen beruhenden Vorschriften entsprochen wird, — so können nur solche musikalische Leistungen als »technisch vollkommen« anerkannt werden, die, indem sie mechanisch richtig, zugleich auch so beschaffen sind, dass sie in allen Theilen bezüglich des genauen Ausmaasses der natürlichen, durch das Zeitgewicht bedingten und der willkürlichen, durch dynamische Zeichen verlangten Grade der Tonstärke den betreffenden musikalischen Gesetzen entsprechen.

Aehnliches gilt von den Erzeugnissen der erfindenden Tonkunst, von den Compositionen. Auch hier müssen musikalische Richtigkeit und technische Vollkommenheit als unerlässliche Eigenschaften aller Leistungen betrachtet werden, nur wurzeln diese Eigenschaften hier in anderem Boden, die musikalische Richtigkeit in einer gesunden, vorurtheilsfreien und wissenschaftlich begründeten Theorie, und die technische Vollkommenheit mechanischerseits im Tonsysteme, beziehungsweise in den Combinationen und Permutationen der Töne, und technischerseits in einer sowohl logisch als rhythmisch richtig, als auch deutlich darstellenden Stilistik.

Die rein psychologische Seite musikalischer Leistungen entzieht sich bis jetzt noch jedem wissenschaftlich begründenden Urtheile, in diesem Punkte entfaltet das Individuum sein ausschliessliches Eigenthum an Geist und Auffassungsvermögen und seine Gefühls- und Geschmacksrichtung; ein diesfälliges Urtheil erweist sich immer mehr oder weniger als ein individuelles Urtheil, das selbst in dem Lehrsatze der Aesthetik: »Kunst ist die Darstellung der Wahrheit in der Form der Schönheit« und in den Ausläufern dieses Satzes nur eine schwankende Basis findet, es kann daher auch der psychologische Gesichtspunkt bei der Werthschätzung der Qualität musikalischer Lernzwecke nur in so fern in Erwägung kommen, als vorhandene psychologische Elemente wohl geregelt und in richtige Bahnen geleitet, nicht vorhandene aber durch keinerlei Unterricht effectuirt werden können.

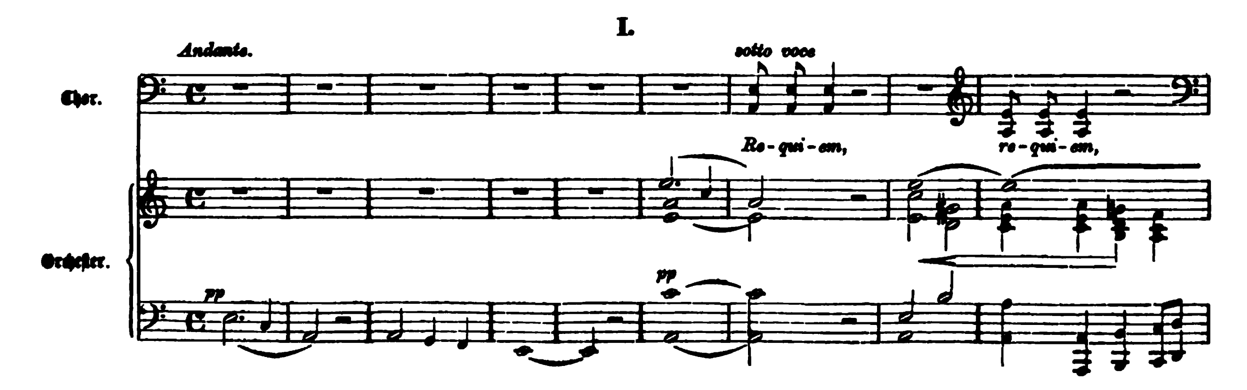
Aus dem Gesagten ist zu ersehen, welche Ansichten über die Qualität der verschiedenen Lernzwecke die richtigen sind, und es ist um so mehr die Pflicht aller Lehrenden, diese Ansichten allenthalben zur Geltung zu bringen, weil man heutzutage nicht nur in den geselligen Zirkeln der Gebildeten das alte Sprichwort: »Wer gern tanzt, dem ist leicht aufzuspielen« und dessen Variation: »Ein gern gehörtes Tonstück ist leicht vorzutragen«, nicht mehr gelten lassen will, sondern auch von den Unterrichtsuchenden nicht selten ausdrücklich verlangt wird, dass »gründlich« und »etwas Ordentliches« gelehrt werden soll und überdies bei Hintansetzung der genannten Pflicht weder die Musik im Concertsaale auf den gewünschten Höhepunkt gebracht, noch der im Allgemeinen trostlose Zustand unserer Hausmusik verbessert werden würde.

(Fortsetzung folgt.)

Messa da requiem
von Giuseppe Verdi.

(Fortsetzung.)

Der erste Satz des »Requiem« beginnt in elegisch weicher Stimmung von grossem poetischen und klanglichen Reize: der Schmerz um einen theueren Verstorbenen ist zwar wach in uns; der Glaube aber, dass der Dahingeschiedene sich himmlischer Verklärung erfreut, nimmt unserm Schmerze jede Herbheit. So verstehe ich die Anfangstakte des »Requiem«:





Eine gemessene und vertrauungsvolle Resignation drückt sich in dem kuzen, kräftigen Fugato des unbegleiteten Chores auf »*te decet hymnus*« in F-dur $^4/_4$, *Poco più*, aus, worauf sich der Eingang in A-moll und A-dur fast unverändert wiederholt und zu der schön declamirten, empfindungsvoll empfundenen Bitte des »*Kyrie*« überleitet, welche durch das abwärtsschreitende Gegenthema des Basses einen besonderen Reiz erhält:

II.



Nachdem jede der vier Solostimmen das breite Thema vorgetragen hat, tritt der Chor hinzu und bringt es in der Verkleinerung; dieser Wechsel führt zu einer zweimaligen mächtigen, etwas opernhaften Steigerung. Nach einer kleinen Ausweichung über F-dur und B-dur schliesst der erste Satz *pp* in A-dur, während die Umkehrung des Bassgegenthemas in den Geigen aufwärtsschreitend angedeutet ist. Wildstürmend bricht mit Orchesterschlägen, Geigenläufen, Tremolos und chromatischen Trompetengängen das »*dies irae*« herein, welches eigentlich aus neun locker verbundenen Theilen besteht. Chor und Orchester treten gleich zu Anfang in bedeutsamer Grossartigkeit auf:

III.





Vom sechsten Takte sind Sopran, Alt und Tenor getheilt, indem sie theils das *g* mit den Holzbläsern auf dem Vocale »*i*« schrill aushalten, theils mit den Blechinstrumenten *unisono* abwärts schreiten. Dieser Eingang des »*dies irae*« ist von erschütternder Wirkung; Viertelschläge führen in einem *pesante* abwärts, bis sich das Orchester neuerdings mächtig aufschwingt zu dem imposanten tremolirenden Geigeneinsatze:

IV.



der mehr und mehr heruntersteigt und sich in einem *pp* verliert. Mit *es* stimmen die Trompeten des Orchesters das »*tuba mirum*« an, während in der oberen Octave solche aus der Ferne antworten.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Aphorismen zur Musiklehre

von

Eduard Krüger.

(Schluss.)

15.

Da im letzten Stücke gezeigt ward, wie die gute Mehrstimmigkeit auf Wohllaut der Einzelstimmen beruhe, so drängt sich hier die Frage auf: wie sich das Einfache zum Mehrfachen, der Sänger zum Chor, die Ichheit zur Menschheit verhalte — ein Problem das zwar uralt, aber von neuesten Philosophen auf neue Weise behandelt noch immer die Gedanken der Menschen beunruhigt. Man fragt, ob Individuum oder Gattung das Mehr oder Bessere sei; ob die Riesengestalten des Staates, der Menschheit, der Kirche um des persönlichen Ichs willen geschaffen seien oder umgekehrt. Wer solche Fragen nur Witzes halber einmal aufspielt, der mag auch fragen, ob Mann oder Weib unentbehrlicher zur Ehe, ob der Leib ohne Kopf möglicher als umgekehrt. Ernsten Gemüthern aber ists nicht gleichgültig zu wissen, ob Staat, Volk, Menschheit nur zählbare Summen von Menschen, ob die persönliche Ichheit dem Koloss gegenüber nur ein geringer Baustein, ein Moment sei u. s. w. Dieselbe Frage, welche im Mittelalter die Weltweisen spaltete in die feindseligen Brüderschaften der Nominalisten und Realisten, kehrt wieder auf vielen Wissensgebieten, vorzüglich menschlich ethischen. Wir erkühnen uns nicht, die Räthsel der Weisen, die längst über aller Menschenweisheit gelöst sind, hier des Breiteren auszulegen, nehmen aber die Gelegenheit wahr, unserer geliebten Kunst einen Ehrenplatz zu gewinnen, den manche stolze Geister ihr gern absprechen wollten: die Lösung jenes Räthsels ohne bewusste Metaphysik, aber in reiner sinnlicher Wirklichkeit, im Chorgesang (vgl. § 9). Im Chorgesang ist der Einzelne untergeordnet, aber zugleich thätig und geniessend: das Ich soll nicht untergehen, vom Moloch verspeist werden, aber es soll zugleich dienen und den Lohn des Dienstes empfangen. Wie schön hier die Bedeutung des Ganzen und Einzelnen in einander wirkt, ist ersichtlich nicht allein in der vermehrten Leibeskraft des Klanges, sondern weit mehr in der eigenthümlichen Färbung, der Verschmelzung der Klangfarben von schwachen und starken, rauhen und milden Stimmen, welche zwar am meisten dem Zuhörer und dem Lenker des Chores fühlbar sind, aber dem wohlgeschulten Sänger keineswegs verborgen. Wir wollen damit sagen: ein richtiger Chor ist nicht blos eine Summe von Individuen, sondern eine erhöhte Persönlichkeit, wo die Einzelnen scheinbar verschwinden, aber um sich selbst doppelt wieder zu erhalten — und wo das Ganze wirkt als Ein Leib mit gesunden Gliedern, welche sich selbst fühlen und den Leib zugleich, ohne zu fragen wer mehr, wer besser sei als der andere.

Die Austauschung in wechselndem Nehmen und Geben der Einzelstimmen wird schon offenbar im zweistimmigen Gesang,

wo z. B. das gehaltene *e* einer Mittelstimme bei umspielend gebrochener Quinte *c g* jedesmal andere Farbe (wirklich oder vermeint? — klanglich!) annimmt*); — wie viel mehr dieselbe Wechselwirkung im vollstimmigen Chor, am herrlichsten in der Sangfuge, wo eben Persönlichkeit und Menschheit untrennbar verbunden sind! Wenige Beispiele mögen das anschaulich machen:



Das Beispiel 1 aus Mozart's Hymne (»Gottheit, dir sei Preis«) wird dem modernen Gehör sogleich einleuchten wegen der zauberisch lieblichen Oberstimme; die eben so kühne als klare Stimmführung erhöht jedoch den Reiz, indem die Mittelstimmen selbständig melodisch dazwischen fahren mit den schärfsten Dissonanzen, welche aber durchaus integrirend eintreten, wie man gewahr wird, sobald man den Tenor oder Alt hinauswirft. Und trotz der technischen Feinheit und Einzigkeit braucht es doch nicht des Gelehrten Ohr, um die sonderbare Schönheit zu geniessen; das macht die strenge Kunst der Tonlage und Stimmführung in weiter Harmonie, die wenige in ihrer Gewalt haben wie Mozart. Leichter mag anderen Hörern das andere Beispiel 2 eingehen aus Mozart's »Cosi fan tutte« vorletzter Nummer. Beiden Stücken wohnt neben dem Zauber des Genius die Klarheit inne, dass sie Jedermann versteht und Niemand fragt warum. — Anders, ob auch innerlich verwandt, äussert sich die meisterliche Tonbildnerei in Nr. 3. Palestrina's Hohenliedes Schlusssatz, dessen erste Periode schon die tiefe Herrlichkeit ahnen lässt (nur 8 Takte aus den 67 des ganzen Satzes), mit welcher die Abschiedsworte *Veni dilecte mi* in des göttlichen Sängers Mund ausgelegt sind. An diesem kurzen Stück kann auch der Ungeübte die classische Sangfuge erkennen und lieb gewinnen, wenn er erst jede Einzelstimme für sich singt, dann etwa zwei äussere oder innere als Duett probirt, danach an der Orgel oder Harmonium die Wechselbezüge, endlich das Ganze im Einzelnen, die Persönlichkeit im Chore beachtet und innerlich aneignet. In solcher langsam aufbauenden Weise hat ein wackerer Lehrer eine widerspenstige Schaar in abwechselndem Unisono, Duett, Trio, Quartett aller Chorstimmen, jedesmal mit neuer Umstellung, binnen kurzem zu echten Kirchensängern gebildet. Erleichtert wird das Verständniss durch die alterthümliche Art, das Thema erst einstimmig mit klarer Silbensprache darzulegen. Wie aber Erkennen und Lieben in eins gehen, lehrt schon die Bibelsprache (Gen. 4, 1 — 1 Cor. 13, 12) — ihr zunächst die heilige Tonkunst.

*) Dies ist der Sinn der bekannten Accord-Zeichnung *C e G* . . . *c Es g* . . . u. s. w. bei Hauptmann, Oettingen (Dualsystem) u. A., nicht eben bequem zu lesen, oft das Verständniss hemmend, aber ein Nothbehelf, die wortreiche Umschreibung abzukürzen.

16.

Die vorangegangenen Aphorismen suchen weniger Neues zu bringen als vielmehr an das gute Alte zu erinnern, damit die Gegenwart nie vergesse, welch reiche Erbschaft ihr die Vergangenheit hinterlassen, ohne die sie selbst nicht wäre was sie ist. Vergangenheit und Zukunft — Erinnerung und Hoffnung — darauf ruht Ethos und Praxis für alle Zeit: der sittliche Gehalt und die lebendige Verwerthung dieses Gehaltes sind wechselwirkend an einander gebunden.

Vom Ethos der Kunst ist vorhin der Ursprung ausgelegt, mithin auch das Ziel angedeutet; diese Andeutung bedarf noch des Abschlusses, um ihren sittlichen Werth, ihre Weltwirkung zu beweisen. Wir wissen, dass die Kunst weder heilige Bibel, noch moralische ABC-Fibel, noch politisch-philosophischer Dampfkübel ist, vielmehr ihr Wesen und Werth in etwas Besonderem bestehe, was mit dem Guten und Wahren nicht einerlei, wohl aber als selbständiges Drittes ihnen beigeordnet sei. So sei und bleibe sie denn was sie von Anfang war: Gewinn, Genuss, Blüthenkrone des Geistlebens. Blüthe ist nicht Stamm, nicht Frucht; sie währet kurze Zeit, ist an Zeit und Körper kleiner als jene beiden; Gipfel und Krone ist sie, Zeugniss vollendeten Lebens, der Lohn der Mühen, das Kleinod des Siegers, das Denkmal des Errungenen im persönlichen und im Völkerleben.

Dass nun Schönheit, mit Willen und Bewusstsein menschlich gewirkt als Spiegel der Welt und Gottes, das Wesen der Kunst ausmache, ist bei einzelnen Denkern für veraltet, gleichsam überwunden erklärt. Plato, der für gar verschiedene Leute, sogar Unbewusste, noch heute als Quelle tiefer Weisheit gilt, stimmt mit unserer, der confessionellen Verehrer des Mittelalters Meinung überein: dass die Kunst Heiliges und Fröhliches, Liebliches und Erhabenes enthalte, das Leben erhöhe und erfreue und nicht nach Selbstverbrennung strebe, sondern nach lebenskräftiger Wohlgestalt: nach Anmuth, liebreicher Grazie. In seinem Buch von den Gesetzen (de legibus 2, 653), wo die Kindererziehung behandelt wird, zeigt Plato, was ebensowohl Männer als Kinder angeht: dass die Harmonie etwas Gutes sei; weil aber diese im niederen Getriebe des bürgerlichen Lebens oft von niederträchtigen Gesinnungen überwelmt werde, so hätten die Götter sich des armen Menschengeschlechtes erbarmt und die Freude hergestellt. Die Freude = *Chara* sei der Zweck der gottgegebenen Tanzreigen = *Choros* . . . . Die beste Freude aber böten die Göttergaben Apolls, Bacchus und der Musen, die herzerfreuende Anmuth = *Charis* (Gunst, Liebreiz, Gnade). Der Genuss dieser Blüthenkrone ist hiernach das beste irdische Glück, irdische Seligkeit.

Dass dieser Genuss nur ununterbrochene Schwelgerei der Lust sei, ist weder an sich möglich, noch der irdischen Natur

gemäss, noch würde er, wenn möglich, die Kunst selbst erhöhen, vielmehr lähmen, entkräften. Denn indem die Kunst sich selbst bekennt als Spiegel der Welt und Gottes, so wird sie schon hierin gezwungen, Höhen und Tiefen neben einander zu stellen; und gleichwie in der Gottheit selbst Positives und Negatives vorhanden ist in Liebe und Zorn, Arbeit und Ruhe: so kann auch ihr irdisch Gegenbild den Rhythmus der Bewegung in Für und Wider, Gut und Böse nicht entbehren. Darum ist ewige Consonanz wo nicht unmöglich, doch unfasslich reizlos, zuletzt widerwärtig. — Wie sich hierzu die Dissonanz verhält, ist im Vorigen angedeutet.

Wie sich aber alles Bisherige im Leben anwende, was es den Künstlern, Meister und Gesellen, Brauchbares darbringe, das ist nicht mit einem kurzen Sprüchlein zu beantworten. Die Uebung der Kunst (Gelehrte nennens auch praktische Musik) hängt an so viel Fäden und Gespinst zumal bei culturkämpferischen Völkerschaften, dass die richtige Meisterschule nicht leicht zu finden ist.

Wir wissen, wie unsere Kunst vornehmlich seit Händel und Mozart die volksthümlichste aller Künste geworden vermöge ihrer Ausführbarkeit und sinnreizenden Verständlichkeit. Ihre unendliche Beweglichkeit setzt sie leichter als andere Künste der wandelbaren Zeitströmung der Mode aus, obwohl anderseits ihre Natur dahin geartet ist, leicht im Gedächtniss zu haften, inniger und dauerbarer als Wort und Bild. Aus diesen widerstreitenden Gaben ergiebt sich, wie reich ihr Inhalt, wie zweideutig ihre Verwendung in unsaubrer Hand werden kann. Wir maassen uns nicht an die richtige Bahn anzugeben, wie dem Verderben gewehrt, das Gute gemehrt werde, möchten aber gern das Herz ausschütten an die Freunde, die es redlich mit der Kunst meinen und mit hingebender Liebe dem Volk nützen wollen, mithin auch sich selbst.

Den Lehrern und Leitern wünschen wir neben Naturanlage und Kunstbildung Muth und Kraft das Gute durchzusetzen; das klingt so leicht, doch ist das Gute schwer! zumal in solcher Weltdämmerung, wie unsere Zeit ja meint zu sein. Zwar wissen alle Menschen von Gut und Böse, aber nicht alle glauben an die Ueberwindung des Bösen. Mindestens müssten aber doch die Wissenden, die dem Volke mit Wissen und Können vorangehen sollen, so viel aus der heut beliebten Psychologie entnehmen, dass zur richtigen Erziehung der Jugend allererst redliche Einfalt nothwendig ist, welche in Ernst und Liebe die Güter des Lebens darlege, der Jugend mittheile, was das Erst-Nothwendige ist. Es ist Sorge um die Jugend, die wahre Jugend, die sich aller Zeiten gleichmässiger entwickelt als die arbeitende Mannheit und das weitsichtige Greisenalter: diese Sorge ists, die den wohlwollenden Lehrer befängt, wenn er sieht, wie so manche Lehrbücher statt auf geradem Wege der Schönheit nachzustreben, frühzeitig in die Gebilde der Carricatur, der Leidenschaft, der pikanten Absonderlichkeit überschweifen, wovon die natürliche Folge ist, dass das Einwohnen in die Kunst, die herzliche Freude am Genuss des wohllautenden Werkes erschwert, verdunkelt wird. Wer mit Beethoven oder Schumann zu früh beginnt, schädigt die Kindheit; nicht besser ist, wenn man vor dem Anfang der Geschlechtsreife grosse umfassende Kunstwerke — Symphonien, Oratorien, Opern — die Jugend zu hören und mitzumachen veranlasst. — Und beim Unterricht wäre ebenfalls noch Manches zu erwägen: ob es wichtiger ist, mit Notenlesen, Intervallen, Fingerthum u. dgl. zu beginnen — oder mit Uebung des Gehöres: erst Dreiklang, dann Scala, dann ein schön Lied zu singen, bevor der Klapperkasten Alleinherrscher im Reich der Töne ist — wie jener berühmte Graf sich ausdrückt. Unisoner und zweistimmiger Gesang sind der ersten Jugend die rechte Pforte des Aufgangs; Dreistimmiges darf nur die höhere Volksschule wagen, Vierstimmiges geht über die Volksschule hinaus, gleichwie Orchestermusik über das Gymnasium. Wenn einige Volksfreunde die Kunst zum wesentlichen Element aller niederen und höheren Bildung machen wollen, so müssen sie's freilich mit zarter Hand anfangen, nicht so plump und anmaasslich wie kürzlich — mehr gepriesen als versucht ist.

(Ende.)

Berichtigungen. Sp. 56 sind die chromatischen Zeichen fehlerhaft und folgendermaassen zu ändern:



Sp. 72 Mitte: Musik 1862 Bd. 57 (zu lesen statt 37).

Berichte.

Leipzig, 6. Februar.

Das achte Euterpeconcert (4. Februar) brachte uns ausser der Symphonie (Nr. 4 B-dur) von L. van Beethoven, der Concertarie von W. A. Mozart »Lass mir meinen stillen Kummer« (im Jahre 1783 für den Tenoristen Adamberger componirt) und zwei kleinen Violoncellostücken von Popper und Davidoff, lauter Unbekanntes, bestehend in einer Ouvertüre zu Lord Byron's Dichtung »Parisina« von William Sterndale Bennett (eine sehr frühe, ins Jahr 1835 fallende Arbeit des geistreichen Mendelssohn-Epigonen), einem Concerte von Raff für Violoncello mit Orchester, einer kleinen Pièce für dasselbe Instrument »Lied ohne Worte« von Paul Klengel und einer Folge von Liedern: a) »Ach, es sitzt mein Lieb und weint« von J. Grimm, b) »Seit ich dich Lieb' erkoren« von Herm. Zopff und c) »Du bist wie eine stille Sternennacht« von Edmund Kretzschmer (dem Folkunger-Componisten), welche letztere ihrem musikalischen Werthe noch in guter Gradation auf einander folgten und in entsprechender Weise den Beifall des Publikums wachsen machten. Herr William Müller, vom hiesigen Stadttheater, sang sowohl die Arie, als auch die Lieder. Dass es der stimmlich sehr schön begabte, strebsame Künstler durchaus ernst mit seiner Sache nimmt, war auch an diesem Abende wieder zu erkennen, wenn ihm auch gegenwärtig noch die nöthige Gelenkigkeit und Feinheit für den Concertgesang abgeht; namentlich möchten wir Herrn Müller auf die Gefahr des Forcirens seiner Stimme und, in seinem eigenen Interesse, auf die Nothwendigkeit einer noch sorgsameren Schulung seines so schönen, volltönenden Organes hinweisen, damit dasselbe nicht vor der Zeit brüchig werde und seinen Glanz verliere. Die besondere Aufmerksamkeit des Euterpe-Publikums zog der jugendliche Violoncellist, Herr Julius Klengel von hier, auf sich. Derselbe spielte die bereits oben bezeichneten Stücke technisch so sauber, so zuverlässlich und mit so richtigem musikalischem Geschmack, dass er sicherlich einmal in die Reihe der ersten Violoncellisten zu stellen sein wird, sobald ein noch reicheres Innenleben das Agens seiner Productionen bildet. Ganz Erfreuliches ist auch von den Orchesterleistungen zu sagen, die sich, bis auf die zur Zeit immer noch bestehenden Stimmungsdifferenzen in den Holz-Blasinstrumenten, unter der Leitung Dr. Langer's wesentlich gehoben haben.

Angesichts der letzten gemischten Programme unserer Gewandhausconcerte ist es eine wahre Freude für uns, nun wieder einmal von der Aufführung eines grossen, den ganzen Concertabend in Anspruch nehmenden Werkes berichten zu können. »Das verlorene Paradies« (Text frei nach Milton) von Anton Rubinstein war hier schon lange der Gegenstand allgemeinsten Interesses und allgemeiner Spannung. Im vierzehnten Gewandhausconcerte, den 3. Februar, erfolgte endlich dessen Aufführung. Das Werk gehört einer früheren Schaffensperiode des Componisten an und trägt sowohl in der orchestralen, als auch in der harmonischen Behandlung, wie nicht minder in der Haltung einzelner Recitative unverkennbar noch die Spuren fremden Einflusses an sich. Von grandioser Wirkung sind die Chöre Nr. 5 und die Schlusschöre der beiden letzten Theile, während der Adur-Chor Nr. 15 »Wie sich Alles mit Knospen

füllet« wieder überaus reizvoll und poetisch ist. Weniger Schwung besitzen die Soli. Ebenso macht im zweiten Theile (die in Musik gesetzte Genesis) das Eintreten der Stimme des Schöpfers mit der ständigen Orgelbegleitung auf die Länge der Zeit etwas den Eindruck der Manierirtheit. Unser Heldentenor vom hiesigen Theater, Herr W. Müller, interpretirte den Schöpfer so gut als es einem Menschensohne überhaupt möglich ist, jene höchste geistige Potenz auf Erden greif- und hörbar zu repräsentiren. Die zweite Hauptpartie, die des Satans, sang Herr Gura, die dritte (Eva) Frau Peschka-Leutner, wie zu erwarten war — vortrefflich. Auch Fräulein Gutzschbach und Löwy trugen in den Engelterzetten bestens zu einem schönen Ensemble bei. Ein Gleiches lässt sich von Herrn Ruffeni nicht sagen. Das ganze Werk ging unter der geistig höchst animirenden Leitung des Componisten sehr gut und schwunghaft von statten und fand begeisterte Aufnahme.

Am Nachmittag des 6. Februar veranstaltete der Riedel'sche Verein ein geistliches Concert in hiesiger Thomaskirche, in welchem Leo Hassler's Missa »Dixit Maria«, Lieder von Ahasverus Fritzsch und Paul Heinlein, und von lebenden Componisten ein »De profundis« von Franz Wüllner, ein geistliches Volkslied mit Chorsatz von Brahms, »Ave Maria« von Franz Liszt und das hier schon mehrfach von den Thomanern gehörte Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert von Rob. Volkmann zur Aufführung gelangten. Die Solonummern waren: Fantasie für Orgel (E-moll) von Dieterich Buxtehude, Orgelfuge (G-moll) aus Op. 60 von Rob. Schumann, Sonate für Violine und Orgel von G. F. Händel und Sarabande (G-dur) aus der fünften französischen Suite von J. S. Bach — ebenfalls für Violine und Orgel. Die Orgelsoli spielte Herr Papier, die Violinsoli Herr Concertmeister Röntgen in gewohnter Vorzüglichkeit. — Nach Anhören dieses Concertes mussten wir unsere Schritte sogleich nach dem Gewandhause lenken, wo Herr Impresario Hofmann einen Wagner-Abend entrirt hatte, an welchem uns drei Scenen aus Rich. Wagner's »Nibelungen«: 1) Aus dem ersten Act der »Walküre« (Scene III) Liebeslied und Duett »Ein Schwert verhiess mir der Vater«, 2) Schlussscene der Walküre (Feuerzauber) und 3) Scene der Rheintöchter und des Siegfried aus der Götterdämmerung (dritter Act, Vorspiel erste Scene) mit Clavierbegleitung vorgeführt wurden. Um die Ausführung der musikalisch wie physisch die höchsten Anforderungen stellenden Partien machten sich in erster Linie die Damen Fräul. Schefzky, k. b. Kammersängerin (Sieglinde und Brünhilde) und Frau Peschka (Woglinde) verdient, welcher Dame in der Schlussnummer noch Frl. Stör aus Weimar (Wellgunde) und Frl. Redeker (Flosshilde) als — freilich nicht ganz ebenbürtige — Partnerinnen zur Seite standen. Entschieden Anerkennenswerthes leisteten die Herren Gross (Siegmund und Siegfried) und Hertzsch (Wotan). Besonders ehrende Erwähnung verdient endlich noch das Spiel des Herrn Hofpianisten Tietz aus Gotha, der die überaus schwierige Pianofortebegleitung übernommen hatte. Die Aufführung war demnach ganz dazu angethan, den Kreis der Wagnerfreunde zu vergrössern, was sie auch, nach dem Beifall des Publikums zu schliessen, gethan hat.

Hamburg, 4. Februar.

(Schluss.)

Die Concerte der Herren Laute und Beständig am 13. und 27. Januar waren sehr interessant. Das Chorconcert brachte Mendelssohn's »Athalia« und »Rheinmorgen« von A. Dietrich, zwischen beiden Werken Harfenvorträge des Herrn Professor Oberthür aus London. Die Composition von Dietrich ist sehr schön, reich an Abwechslung und in steter Steigerung gehalten, das Werk kennzeichnet den begabten Tonsetzer. Der Vortrag unter Leitung des Herrn Beständig war wohl geeignet der Composition ihr volles Recht zukommen zu lassen, es gelang Alles recht gut, besser als Mendelssohn's »Athalia«, wo manches Tempo durch den zu grossen Eifer des Dirigenten übereilt erschien. Unter den Solistinnen bewährte sich Fräulein Marie Breidenstein aus Erfurt als musikalisch fähig, die Stimme der Dame ist besonders in der Mittellage von angenehmem Wohllaut. — Im Orchester-Concert der Laute'schen Kapelle wurde Liszt's »Tasso« vorgeführt, — eine chaosähnliche, Jedem verständnisslos bleibende Tonschwelgerei, ferner eine hübsche Concert-Ouvertüre von H. Urban, Volkmann's zweite Serenade für Streichorchester und Beethoven's C moll-Symphonie.

Herr Professor Oberthür gab eine Matinée im Saale des Conservatoriums, in der die Herren Paul Toepffer, Gowa und Schloming mitwirkten. Der Concertgeber spielte mit grosser Fertigkeit vorwiegend eigne Compositionen.

Mendelssohn's »Paulus« wurde am 28. Januar vom Cäcilien-Verein unter unseres trefflichen Voigt's Leitung zur Aufführung gebracht. Fräulein Satorius aus Köln, Fräulein Keller von hier, Herr Georg Lederer aus Bremen und (an Stelle des erkrankten Herrn Henschel) Herr Elmblad aus Berlin waren die Solisten. Wie stets beim Cäcilien-Verein waren die Chöre auch diesmal wieder vorzüglich studirt, dennoch war die ganze Aufführung nicht eine den gehegten Erwartungen entsprechende. Manche Schwankungen, durch das ungenaue Tempo hervorgerufen, störten die künstlerische Gesammtwirkung, — das Orchester war stellenweis viel zu stark und wenig nüancirt. Herr Elmblad ist ein Schüler Stockhausen's, seine Gesangweise, welche allerdings noch den Anfänger erkennen lässt, wird sich unter des bewährten Meisters Führung gewiss zu etwas recht Gutem herausbilden. Fräulein Satorius excellirte besonders im ersten Theil des Oratoriums, im zweiten Theil litt ihr Gesang unter mangelhafter Intonation. Herr Lederer war nicht im Vollbesitz seiner ausgiebigen Mittel, manche Ungenauigkeit der Intonation liess seinen Gesang nicht frei genug erscheinen. Das nächste Concert des Cäcilien-Vereins wird vorwiegend A capella-Gesänge bringen, und unter diesen manches von grösstem Interesse.

Von ferneren Concerten der letzten Wochen sei einer Matinée der Bachgesellschaft gedacht, in der Kammermusik und A capella-Gesänge zum Vortrag gelangten. — Die Herren Levin, Böie und Lee spielten in ihrer dritten Soirée [über welche bereits Sp. 60 d. Ztg. ein eingehender Bericht aus den »Hamb. Nachr.« mitgetheilt wurde. *D. Red.*] am 8. Januar das neue Clavierquartett C-moll von Brahms, ein interessantes Werk voll der schönsten Ideen. Die zweite Quartett-Soirée der Herren Marwege, Oberdörffer, Schmahl und Klietz brachte in vorzüglicher Ausführung Streichquartette von Mozart, Brahms und Beethoven. In nächster Zeit wird das Florentiner Quartett drei Concerte geben.

Berichtigender Zusatz. Bei der Aufzählung des Hamburger Opernpersonals Sp. 28 ist der Kapellmeister Fuchs aus Versehen nicht genannt.

ANZEIGER.

[36]

Aufforderung.

Herr *Hugo Warlich,* Musiker aus Cassel, im Jahre 1874 bei der Hoftheater-Kapelle hier, dann in Dortmund und Berlin, wird hierdurch aufgefordert, mir seine jetzige Adresse mitzutheilen, da andernfalls weitere Veröffentlichung an dieser Stelle erfolgen würde.

Mannheim.

H. Weil,
vormals **Weil & Cie.**

(H 6174a)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. Februar 1876. **Nr. 8.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Die Oratorien von Carissimi. — Zur Verbesserung des Musikunterrichtes. II. — Messa da requiem von Giuseppe Verdi. (Fortsetzung.) — Berichte (Barmen, Cöln, Münster). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Die Oratorien von Carissimi.

(Fortsetzung aus Nr. 6.)

Carissimi's Werk ist ein anderes. Er ging völlig ein in die Formen der neueren Musik, aber der Beschränktheit der Bühne unterwarf er sich nicht. In der von ihm geübten Kirchenmusik, in welcher er lebte und webte, besass er weit tiefere und freiere Ausdrucksmittel. Es kam nur darauf an, sie durchzubilden bis zu Gestalten, welche von der dramatischen Tageshelle beschienen wurden, oder mit anderen Worten, den Ausdruck frommer erbaulicher Stimmungen zu der Darstellung erhabener Vorgänge zu erweitern.

Die Besprechung der einzelnen Werke, welche ich nun folgen lasse, geschieht nicht in der bei Terray geschriebenen Reihenfolge oder nach der dortigen Eintheilung, sondern in aufsteigender Ordnung nach der Zahl der angewandten Stimmen. Wir beginnen also mit den kleinen dreistimmigen Oratorien und enden mit einem zwölfstimmigen.

1. Felicitas beatorum.

(Terray's Handschrift p. 147—171. Allcock's Sammlung vol. III, p. 81—106.)

Dieses Stück setzen wir an die Spitze derjenigen Oratorien, welche schon des Gegenstandes wegen von einem gewöhnlichen Kirchensatze wenig unterschieden sind, denn das Glück der Seligen wird beständig im Gottesdienste abgehandelt. Falls das Werk eine oratorische Färbung erhalten soll, kann es sich hier also nur darum handeln, dasselbe durch eine dramatischere Ausgestaltung etwas mehr aus dem Rahmen des Gottesdienstes heraus zu heben. An solchen Werken sehen wir ganz deutlich den Hauptausgang, welchen das Oratorium Carissimi's nahm; wir sehen dies um so klarer, weil das gegenwärtige Tonstück zugleich als Motette vorliegt. In einer Sammlung Carissimi'scher Motetten von 3 Bänden, welche der englische Musiker John Allcock 1745 anlegte, findet sich dieses Stück als Motette *Exultabunt »a 3 voci«* bezeichnet. Die Abschrift ist also hundert Jahre später gemacht; ob sie im Wesentlichen für zuverlässig oder etwa für eine nach Carissimi vorgenommene, verkürzende Bearbeitung seines Oratoriums gehalten werden muss, wird vor der Hand wohl noch unentschieden bleiben. Die Abweichungen sind erheblich. Die Motette ist bedeutend kürzer. Zunächst fehlt die dreistimmige Instrumentaleinleitung. Im ersten Solo sind dann besonders einige Aenderungen in der Singstimme bemerkenswerth, welche aber nicht von Carissimi herrühren können, sondern eine spätere Hand verrathen:



Das dritte Beispiel beschliesst den Satz. Diese Abweichungen sind sehr bemerkenswerth, denn sie zeigen, dass Carissimi und seine Zeitgenossen die Gesangverzierungen vollkommener aus-

schrieben, als die spätere Zeit; sie zeigen namentlich, dass der $^{6}_{4}$-Accord überall da genommen werden muss oder doch genommen werden kann, wo der Dominantaccord mit der Quarte als Vorhalt kahl und steif klingt. Bei Händel's Duetten (Band 32 der Gesammtausgabe) habe ich dieses mehrfach durch eingeklammerte $(^{6}_{4})$ $(^{5}_{3})$ angedeutet. Es ist zu wünschen, dass man nicht aus übertriebener Anhänglichkeit an den Buchstaben eins der verbrieftesten Sängerprivilegien preis gebe, die Freiheit nämlich, eine voll ausklingende, gesanglich reich geschmückte Schlusscadenz zu bilden. Jetzt, wo man ganze Oratorien hören kann, ohne eine einzige Cadenz dieser Art, ja ohne einen einzigen Triller zu vernehmen, sind wir sicherlich noch ziemlich weit vom Ziel.

Der zweite Satz »*O felix gloria*«, ein Terzett für drei Soprane, stimmt in beiden Versionen Takt um Takt, mit kleinen Abweichungen welche in der Motette sämmtlich späteren Ursprunges zu sein scheinen. Das instrumentale Nachspiel fehlt in der Motette wieder, wie überhaupt in Allcock's Sammlung mit Ausnahme des »*Gloria*« zum Schlusse alle Begleitungen ausser der des Continuo ausgelassen sind. Sicherlich rührt diese Dürftigkeit nicht von Carissimi her, in dessen Zeit zwei Violinen als begleitende Oberstimmen in Kirchenstücken fast unvermeidlich waren.

Nach diesem Satze breiten sich die Stimmen einzeln aus in einem Gebinde von Sologesängen; ein längerer Satz in jeder der drei Sopranstimmen von arioser oder geschmückt recitativischer Haltung läuft in den gleichen Schluss (*Dum coeli serena*) aus, den man dem Voraufgehenden gegenüber als Arie bezeichnen kann. Es ist dieses ein echtes und sehr wirksames Stück des damaligen Kunstgesanges, welches den verschiedenen Sängern die schönste Gelegenheit gab, die Reize ihrer Stimme und ihrer Kunst zu entfalten. Dass es auch zugleich sehr treffend im Ausdruck ist, versteht sich bei Carissimi von selbst. Die Abweichungen, welche wir in diesen Sätzen bei Allcock finden, sind wesentlich wieder auf Rechnung einer späteren Praxis zu setzen.

»*In solitudine erravi*«, der folgende dreistimmige Satz, leitet in den voraufgehenden »*O felix gloria*« zurück und hiermit schliesst die Motette bei Allcock, das Oratorium dagegen bringt noch drei Strophen Einzelgesang zu einer wesentlich gleichen Melodie, in welchem also wieder die drei Stimmen nach und nach zu Worte kommen, und darauf einen abschliessenden zusammenfassenden Chor über dieselben Worte »*O felix gloria*«, die aber erweitert und anfangs in andere Musik gekleidet sind. Dieser Chor ist im Gesange ebenfalls nur dreistimmig, für drei Soprane, aber wir nennen ihn dennoch einen Chor, nicht nur, weil hier allein im ganzen Werke die Begleitung von zwei Oberstimmen (Violinen) hinzutritt, sondern namentlich deshalb, weil die musikalische Gestaltung ganz und gar chorgehaltig und einer weit breiteren, vielstimmigeren Ausgestaltung fähig ist. Dem gegenüber kann man die vorhergegangenen dreistimmigen Sätze Terzette nennen.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes

Von **A. Tuma.**

(Fortsetzung.)

II.

Dem aus der Beschaffenheit des Lernzweckes erwachsenden Bedürfnisse entsprechend, bestimmt der Lehrer was gelehrt werden muss; er bestimmt den nöthigen Lehr- und Uebungsstoff und den Grad der Fertigkeit, bis zu welchem der Lernende im Wissen und Können jedes Theiles desselben gelangen muss, er bestimmt das Lehrziel. Wird dann des Weiteren festgesetzt, in welcher Ordnung die einzelnen Theile des Lehr- und Uebungsstoffes zur Verwendung kommen sollen, so entsteht das Lehrsystem, und durch die schriftliche Darstellung des letzteren der Lehrplan.

Das beste Lehrsystem wird in jedem Falle dasjenige sein, welches

1) zuverlässlich den gesammten zur Realisirung des Lernzweckes erforderlichen Lehr- und Uebungsstoff enthält, welches

2) die einzelnen Theile des Lehr- und Uebungsstoffes in logischer Ordnung darstellt und welches

3) nur auf wissenschaftlicher Basis ruht, weil Erfahrung und Praxis wohl das Richtige eingeben, die Unanfechtbarkeit aus derlei Eingebungen erwachsender Lehrsätze und Regeln, und die Rechtskräftigkeit auf die letzteren gegründeter Urtheile aber in allen Fällen nur durch die Bestätigung von Seite der Wissenschaft ausser Zweifel gestellt werden können.

Ein höchster Lernzweck schliesst immer die Idee in sich, dass der Lernende am Schlusse der Lehrzeit mit seiner fachlichen Leistungsfähigkeit auf der Grenze des Möglichen stehen muss, und die Verwirklichung dieses höchsten Lernzweckes erfordert die Erreichung des höchsten Lehrzieles und diese endlich bedingt die Benutzung eines completen, eines Universal-Lehrsystems.

Jeder einem höchsten Zwecke zusteuernde Unterricht erstreckt sich oft auf viele Jahre, es wird sich dabei aber immer zeigen, dass sich die lange Lehrzeit von selbst in Abschnitte theilt, indem der Lernende beim Eintritte gewisser Zeitpunkte, je nachdem der Unterricht diese oder jene Zwecke verfolgt, in der Lage sein wird, ohne fremde Beihilfe sich diese oder jene Tonstücke einzustudiren, andere Tonstücke sogar fehlerfrei vom Blatte zu singen oder zu spielen, oder über diese oder jene Arten musikalischer Leistungen ein richtiges Urtheil zu fällen oder in diesen oder jenen Satzarten Tadelloses zu leisten. Derlei Erscheinungen treten als Ergebnisse jedes besseren Unterrichtes, jedoch nur zufällig zu Tage; ein bester, den Gesetzen der Lehrkunde vollkommen entsprechender Unterricht kennt in dieser Beziehung keine Zufälligkeiten, sondern nur vorausberechnete, durch die Einrichtung des Lehrsystems sich ergebende Zielpunkte, und es wird unter sonst gleichen Umständen jenes Universal-Lehrsystem vor anderen Systemen dieser Art den Vorzug verdienen, in welchem sich nicht nur derlei Zielpunkte vorfinden, sondern in welchem diese Partiallehrziele auch dem allgemeinen Bedürfnisse entsprechend situirt sind, weil in diesem Falle darin das jedem untergeordneten Lernzwecke entsprechende Lehrziel leicht auffindbar ist, der mit Benutzung eines solchen Lehrsystems unterrichtete Schüler in jedem Stadium der Lehrzeit einen bestimmten Grad von Fachbildung besitzt und ein etwa unterbrochener Unterricht von jedem didaktisch gebildeten Lehrer ohne Schädigung des Schülers fortgesetzt werden kann.

Man weiss, dass die leichtere oder schwerere Ausführbarkeit der Tonstücke theils von der tonischen, rhythmischen und dynamischen Einrichtung der letzteren, theils von dem Grade der dabei zu effectuirenden Geschwindigkeit der Tonerzeugung und der Beschaffenheit der etwa durch *ritardando* oder *stringendo* verlangten Abstufungen derselben abhängt. Bei Solostücken für eine Singstimme oder für ein Blasinstrument ist diesfalls auch die Beschaffenheit des Tonumfangs und der Tonlagen von Einfluss, und da bezüglich der Singstimmen und jener Instrumente, die nicht Blasinstrumente sind, der Lernzweck entweder nur die homophone oder nur die polyphone, oder beide Satzgattungen in Aussicht zu nehmen vorschreiben kann, so wird die dem allgemeinen Bedürfnisse entsprechende Situirung der Partiallehrziele am besten gelingen, wenn dabei

die die tonische, rhythmische und dynamische Einrichtung der Tonstücke und die den Tonumfang, die Tonlagen und die Satzgattungen betreffenden Punkte in gleichem Maasse berücksichtigt und als Grundlagen der Geschwindigkeitsbedingungen die Hauptstufen der Tempobestimmungen *(Largo, Adagio, Andante, Moderato, Allegro* und *Presto)* angenommen werden.

Die Geschwindigkeitsbedingung ist bei der Feststellung eines Lehrzieles stets die Hauptbedingung, denn erstens ist zum Vortrage jedes Tonstückes ein gewisser Grad von Geläufigkeit erforderlich und zweitens giebt der Geläufigkeitsgrad bei der Beurtheilung und Werthschätzung einer Leistungsfähigkeit in allen Fällen den Ausschlag. Denkt man sich z. B. zwei Sänger oder zwei Spieler, die ein und dasselbe Instrument handhaben, so wird, in der Voraussetzung, dass beide mit ihrer musikalischen und anderweitigen Leistungsfähigkeit auf gleicher Stufe stehen, demjenigen der Vorzug zuerkannt werden müssen, der in Betreff der Geschwindigkeit der Tonerzeugung mehr zu leisten vermag. Dabei kann sich allerdings im Hinblick auf die psychologische Seite der Leistungen (den Vortrag im engeren Sinne des Wortes) herausstellen, dass von den Beiden der Eine mehr Künstler, der Andere mehr Kunsttechniker ist, das ändert jedoch den in Rede stehenden Sachverhalt nicht; dem Unterrichte gegenüber nicht, weil dieser (wie schon im ersten Artikel gesagt wurde) das psychologische Element nur bedingungsweise berücksichtigen kann und in anderen Beziehungen auch nicht, weil einerseits die Künstlerschaft überhaupt nur so weit reichen kann, als es die technische Leistungsfähigkeit des Individuums gestattet und andererseits die Geschwindigkeitsbedingung auch bezüglich der Schülerleistungen in dem Grade besteht, dass bei der Censur der letzteren das diesfällige Ausmaass immer als entscheidend betrachtet werden muss.

Zur Messung der Geschwindigkeit der Tonerzeugung dient Mälzel's Metronom, und da dessen Pendel in einer Minute genau so viele Schwingungen vollbringt als die Zahl, auf welche die daran verschiebbare Hülse gerichtet ist, Einheiten enthält, so erscheint die Geschwindigkeit der Tonerzeugung ziffermässig ausgedrückt, wenn gesagt wird, wie viele Töne während einer Pendelschwingung in die Erscheinung treten. Zeigt z. B. die genannte Hülse an der Pendelstange auf die Zahl 120, und es werden während einer Pendelschwingung 4 Töne erzeugt, so geschieht die Tonerzeugung mit einer Geschwindigkeit von 480 in der Minute, und es besitzt derjenige Sänger, der alle im Umfange seiner Stimme, und derjenige Spieler, der alle auf seinem Instrumente ausführbaren Tonverbindungen, die er auf mündlichem oder schriftlichem Wege zur Kenntniss genommen hat, in jeder bezüglich der Rhythmisirung und der Arten der Bindung und Trennung der Töne (das *Legato* und *Staccato*) möglichen Form augenblicklich vollkommen tadellos mit dieser Geschwindigkeit zu erzeugen vermag, eine der Zahl 480 entsprechende universelle Geläufigkeit.

(Fortsetzung folgt.)

Messa da requiem
von Giuseppe Verdi.

(Fortsetzung.)

Dies führt zuerst zu einem As-moll von schauerlichem Dröhnen, springt später nach Ces-dur, dann nach Cis-dur und aus diesen zu scharfen Accordschlägen nach A-dur. Jetzt: Pause mit Halt, lautlose Stille! Das Orchester beginnt:



Das Stutzen und Staunen des Todes scheint mir hier denn doch gar zu derb realistisch ausgedrückt; aber: auch diese Stelle wirkt und geht ohne vielen Aufenthalt vorüber. Das *»liber scriptus«* ist ein ausdrucksvolles nachcomponirtes Altsolo in D-moll, $^4/_4$ *Allegro molto sostenuto*, ein Arioso mit schöner Declamation, an dessen Stelle früher ein trockenes Chorfugato gestanden hatte. Wieder rasen hierauf die Geigen zu dem Verse *»dies irae«* wie bei IV. in die Höhe und lassen ihre Tremolos herunterschwirren. Wehmüthig klagend treten zu *»quid sum miser«* Sopran-, Alt- und Tenorsolo, zuerst einzeln, dann zusammen ein, von den Holzbläsern und namentlich dem Fagotte sanft und eigenartig begleitet:



Es ist dies ein recht stimmungsvoller Satz, in welchem namentlich das schöne Melisma der Singstimmen

VII.



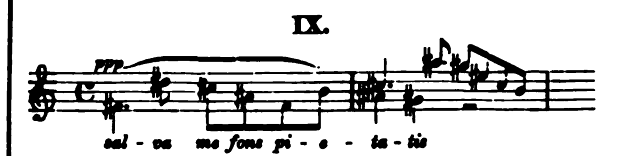
noch zu bemerken ist. Nahezu unvermittelt tritt das scharf accentuirte »*rex tremendae majestatis*«

VIII.



ein, welches effectvoll zwischen Chor- und Solostellen abwechselt und durch das liebenswürdig schmeichelnde Thema:

IX.



einen musikalisch wie textlich ausgezeichneten Gegensatz erhält. In dieser Nummer herrscht ein sehr frequenter Tonartenwechsel; dieselbe schliesst in C-dur und führt zu dem etwas sentimental angehauchten, übrigens ausserordentlich wohlklingenden und mit einer echt italienischen Cadenz endigenden »*recordare*«, Duett für Sopran und Alt

X.



dessen sanftes Colorit durch ein kurzes Verweilen in B- und F-moll wesentlich erhöht wird. Recht seufzend stimmt ein Tenorsolo das »*ingemisco*« in C-moll an und schliesst hieran das »*qui Mariam absolvisti*« in Es-dur $^4/_4$, *Poco meno mosso*, voll weicher Frömmigkeit mit einer ausgeprägt italienischen Es dur-Cantilene. Schnell leitet das Basssolo mit scharfer Declamation des »*confutatis maledictis*« nach Cis-moll über, in welchem auf »*oro supplex*« eine der eigenthümlichst harmonisirten und doch schönsten Stellen des Werkes beginnt:

XI.

Andante.

Basso solo. O - ro supplex et ac - cli - nis

Orchester. *pp*

Jedem Conservatoriumsschüler würde dieselbe als höchst fehlerhaft abcorrigirt werden; dem Meister darf Niemand etwas dagegen einwenden.

An dieses Basssolo schliesst sich eine Wiederholung des Anfanges des »*dies irae*« Nr. III bis zu der Tremolandostelle, statt deren sich spannend die herrlich erfundene trauervolle Melodie des »*lacrymosa*« in B-moll, zuerst vom Alt gesungen, vorbereitet.

XII.





Eine Mozart'sche Imitation erblicke ich in den bei der Wiederholung ertönenden nachschlagenden *sf*-Vierteln und Achteln, welche »*come un lamento*« erklingen sollen. Bei »*huic ergo parce deus*« tritt der Chor mit demselben Thema erst in Des-dur, dann in F-dur zu hoch gelegenen Geigentremolos ein und nimmt an der thematischen Behandlung der Melodie in verkürzter Form theil, welche schliesslich nur noch von den Streich- und Singbässen angestimmt wird. »*Dona eis requiem*« singt der Chor im Pianissimo auf dem *f unisono* zum Tremolo der Streicher, welches nach B-dur führt. In G-dur erklingt »*amen*«; mit dem *pp* Bdur-Accord antwortet das Orchester. Dieser letzte Theil des »*dies irae*« ist unstreitig ob seines melodischen Gehaltes und seiner Abrundung eine der schönsten Partien des ganzen Werkes und ein höchst stimmungsvolles Musikstück.

Wie sich aus der vorstehenden Betrachtung des »*dies irae*« ergiebt, ist dasselbe im engsten Anschluss an die Textworte in grösstentheils dramatischer Weise durchcomponirt, und man muss bei den einzelnen Musikstücken die höchst gelungene Wiedergabe der durch den Text ausgesprochenen Stimmung in dem musikalischen Colorite bewundern. Ein Bedenken ergiebt sich allerdings beim Studium des Clavierauszuges: der häufige Wechsel der Tonarten und Taktarten innerhalb der grösseren liturgischen Theile, welche in eine beträchtliche Anzahl locker verbundener kleiner Musikstücke zerfallen; und zwar wird dieses Bedenken nicht blos, wenn auch zumeist bei »*dies irae*« rege, weshalb ich desselben gleich hier erwähne. Beim Hören des Werkes vergisst man dieses Bedenken jedoch vollständig; die Fülle des interessanten und anregenden Details fesselt den Musiker praktisch so sehr, dass er unbewusst kleine theoretische Anstände bei Seite setzt.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Barmen, 11. Februar.

In Fortsetzung meiner bisherigen Concertberichte kann ich über unser musikalisches Leben und Treiben hier nur Erfreuliches berichten. Im vierten Abonnement-Concert am 30. December hörten wir den Geigenkünstler Prof. H. Wieniawsky aus Brüssel, dessen Vorträge: Mendelssohn's Concert, die Fdur-Romanze von Beethoven, eine eigene (unbedeutende) Phantasie über deutsche Lieder und nach stürmischem Hervorruf als Beigabe ein Bach'sches Präludium seinem berechtigten Ruf als einer der Grössten unter den Violinisten der Gegenwart vollkommen entsprachen, insofern als sich eine wahrhaft grossartige Technik mit edlem Vortrag und prächtiger Tonerzeugung vereinigt. Fräul. Marie Fillunger aus Berlin führte sich mit dem Vortrage von Liedern (von Schubert, Beethoven und Schumann) und der Lenore aus Mendelssohn's Lorley-Finale vortheilhaft in die Bekanntschaft des hiesigen Publikums ein; namentlich entwickelte die Sängerin als Lenore eine beträchtliche Kraft der Stimme und einen trefflichen dramatischen Ausdruck, ohne indess — was Höhe der Auffassung und Vortragswärme betrifft — nach allen Seiten hin schon jetzt zu befriedigen. Der Chor entledigte sich seiner Aufgabe in dem Loreley-Finale mit Begeisterung und Präcision. An Orchesterwerken hörten wir in diesem Concert die Ouvertüre »Im Hochland« von Gade, Entr'act aus »König Manfred« von Reinecke und Mozart's herrliche Cmoll-Symphonie. Unser Orchester hat im Vergleich zu letzter Saison wesentliche Fortschritte gemacht, so dass namentlich die Ouvertüre und der erste Satz der Symphonie zu tadelloser Ausführung gelangen konnten. — Im Januar wurde die Reihe unserer Concerte unterbrochen durch ein seitens unseres trefflichen Musikdirectors Krause veranstaltetes eigenes Concert, welches durch das zweite Auftreten der gefeierten Pianistin Frau Annette Essipoff und durch den Vortrag einiger neu erschienenen Chorlieder des berühmten Baritonisten Georg Henschel (Op. 26 bei N. Simrock, Berlin) besonders interessant war. Frau Essipoff spielte (zusammen mit unseren hiesigen Concertmeistern Herren Franz Seiss und Herm. Schmidt) Schubert's Bdur-Trio, den »Carneval« von Rob. Schumann und kleinere Soli von Chopin und Rubinstein. Ueber Frau Essipoff's Spiel kann ich nur in allen Stücken das bei Gelegenheit meines früheren Concertberichts im November Gesagte wiederholen. Es ist ja möglich, dass die Anfassung und Auffassung des Schubert'schen Trio Manchem etwas zu sehr bravourmässig erschienen ist; jedenfalls war ihr Spiel eigenartig und genial; dasselbe gilt von dem »Carneval«, obgleich hier am ersten mit einigem Recht Ausstellungen zu machen wären in Bezug auf die wirklich allzusehr überhetzten Tempi einiger Stücke. Was nun die Henschel'schen Lieder a capella betrifft, so haben uns von den drei vorgetragenen Nummern die beiden ersten (»Der verschwundene Stern« und »Kein Graben so breit«) am besten gefallen, ohne dass wir indess irgend welche neuen Gedanken hätten entdecken können. Beide Lieder sind von echt vocaler Stimmführung (eine einzige modulatorische Härte ungerechnet), sehr melodisch und wohlklingend, und geben dem Text entsprechende Illustration. Das dritte Lied (»Dornen in den Weg geschleudert«) ist zwar von origineller Erfindung, macht indess im ersten Theil der dornenvollen Ueberschrift alle Ehre; als Composition für sich betrachtet — etwa als Streichquartettmusik ist dieser Theil lobenswerth, nicht aber als Gesangstück, und ich glaube, dass ein Künstler, der mit dem Chor fleissiger verkehrt als Herr Henschel, solche Musik nicht schreiben würde. Das Stück geht von As-moll durch rasche Modulation und schliesst in Es-moll, woran sich dann der zweite sehr melodische und sangbare Theil in As-dur anschliesst, der mit »Rosenspenden der Liebe« dem Liede einen schönen Abschluss giebt. Ueber die übrigen Nummern des Liederheftes, mi dem Henschel auf jeden Fall einen neuen Beweis seiner Alles umfassenden musikalischen Begabung geliefert hat, habe ich wohl demnächst Gelegenheit, Näheres zu sagen. Schade, dass der Componist, auf dessen Erscheinen man gerechnet hatte, verhindert war und sich nicht persönlich davon überzeugen konnte, wie vortrefflich Anton Krause die Lieder einstudirt hatte und wie befriedigt sich auch das Publikum zeigte. Auf das genaue, bis ins Einzelnste gehende Studium dieser wahrlich nicht leichten Lieder nachdrücklich hinzuweisen, verpflichtet mich eine in einem hiesigen Blatt erschienene durch Nichts gerechtfertigte abfällige Kritik über die Qualität der Leistung unseres Chors bei Gelegenheit der Henschel'schen Lieder. Schliesslich wäre aus diesem Concert noch hervorzuheben, dass zwei Männerchöre von Reinecke (»Auf der Wacht«) und von Anton Krause (»Heimweh«) sehr beifällige Aufnahme fanden.



Cöln, 10. Februar.

Es sind etwa zwei Jahre verflossen, seit in Cöln zum erstenmale der Name Carissimi ein Concert-Programm zierte. Dr. Hiller hatte damals für eine Aufführung des von ihm geleiteten Bach-Vereines einzelne Nummern aus dem Oratorium Jephte ausgewählt; wenn mein Gedächtniss mich nicht täuscht, so war es die zweite Hälfte von dem Chore »*cantemus omnes domino*« an. Der Erfolg war, abgesehen von dem durch die tadellose Aufführung hervorgerufenen augenblicklichen Beifalle, wenigstens kein nachhaltiger. Der Name Carissimi war bald wieder vergessen, und als vor kurzem die Aufführung des Oratoriums Jonas angekündigt wurde, mochten sich wohl nur Wenige jenes Concertes des Bach-Vereins noch erinnern. Wenn irgend eine interessante Aufführung bevorsteht, pflegt Hiller in der Cölnischen Zeitung einen Artikel zur Orientirung der Concertbesucher zu veröffentlichen. Der in Nr. 4 d. Bl. abgedruckte Artikel über das Oratorium Jonas, erschien wenige Tage vor dessen Aufführung, und dieser Umstand deutet darauf hin, dass Hiller selbst auf die Oratorien Carissimi's nicht unbedeutenden Werth legt, wenn gleich der Artikel zum Theil auch deshalb geschrieben ist, um anzudeuten, von welchen Gesichtspunkten der Verfasser bei der Instrumentirung des Werkes ausgegangen. Nach meiner Ansicht ist letztere, welche ausser der Orgel und den Streichinstrumenten Holzbläser, Hörner und Posaunen verwendet, reicher und glänzender, als es der »ehrwürdigen Einfachheit von Carissimi's Harmonien« zu entsprechen scheint; zu letzterer passt dieselbe vielleicht noch etwas weniger als die Mozart'sche Instrumentirung von Händel's Messias. Mit dieser Bemerkung will ich jedoch kein maassgebendes Urtheil, sondern nur den Eindruck aussprechen, welchen die Aufführung auf mich gemacht hat. Ohne Zweifel wird Hiller's Bearbeitung durch den Druck allgemein zugänglich werden und dann auch wohl eine eingehende Besprechung von competenter Seite finden. Mag die Kritik das Eine oder Andere an derselben auszusetzen haben, so ist es doch selbstverständlich, dass durch solche Aufführungen die Schätzung der Werke eines grossen unbekannten Meisters in den betreffenden Kreisen wirksamer und nachhaltiger gefördert wird, als es die besten und gediegensten Abhandlungen vermögen. — Von den Chören ist der erste Doppelchor »*Et praeliabantur venti*« mit dem darauf folgenden dreistimmigen Satze »*Dii magni*« der wirksamste; bei den Worten »*et terruit nautas*« liess Hiller im Gegensatz zu dem energisch rasch genommenen ersten Abschnitt ein etwas gemässigteres Tempo eintreten, wodurch die Schlusstakte des Chores, welche das folgende Gebet der Schiffer vorbereiten, wirkungsvoll hervortreten. Eine schöne Perle ist das durch melodische Führung der Bassstimme ausgezeichnete dreistimmige »*dii magni*«. Prächtige Wirkung machte auch das »*et stetit mare*« (*Adagio*) in dem kleinen (*Moderato* begonnenen) Chore »*tulerunt nautae*«. Die Partie des Jonas ist für einen guten Tenoristen sehr dankbar, das Gebet »*Justus es domine*« ist ein Prachtstück und wurde von Herrn J. von Witt aus Dresden gut vorgetragen. Die Sopranpartie einschliesslich der in der Originalpartitur mit Tenor bezeichneten Nummern sang Frl. May Moss aus Düsseldorf; die mit Bass und Alt bezeichneten Nummern wurden durch einen unserer wackersten Dilettanten (Bass) vorgetragen, nur das kurze »*Surge Jona*« hatte Hiller dem Tutti der Bässe zugewiesen. Die Aufführung war im Ganzen eine recht lobenswerthe; sie wird hoffentlich nicht die letzte in Cöln gewesen sein und auch wohl den Erfolg haben, dass anderwärts dem höchst interessanten Oratorium die gebührende Beachtung zu Theil wird.

In demselben Concerte hörte ich ausser der Symphonie in D-dur von Mozart und der Arie: »Ach mir lächeln umsonst« aus Joseph von Méhul, welche von Herrn von Witt gesungen wurde, ein Clavier-Concert von Carl Heymann, Musikdirector in Bingen, früher Schüler des hiesigen Conservatoriums. Dasselbe wurde mit grossem Beifall aufgenommen, der, soweit der Vortrag in Frage kommt, bedingungslos gerechtfertigt war. Heymann ist zweifelsohne ein ganz bedeutender Clavierspieler; ob die Composition den gleichen Anspruch auf den Beifall des Publikums hat, das ist freilich eine andere Frage, bei deren Beantwortung doch einige Reserve geboten erscheint.

Schliesslich sei noch eine öffentliche Aufführung erwähnt, welche der Bach-Verein unter Hiller's Leitung in den letzten Tagen des Monats December v. J. in dem grossen Gürzenich veranstaltete. Zur Aufführung kamen das *Stabat mater* von Pergolese und die drei ersten Theile des Weihnachtsoratoriums von Bach. Die erstere Nummer wurde ganz vorzüglich gesungen, die Solopartien waren durch Frl. Sartorius von hier und Frl. Keller aus Hamburg vertreten, mit denen der Damenchor des Bach-Vereines um die Palme des Sieges rang. Das Werk war offenbar mit besonderer Vorliebe einstudirt, und es scheint fast, als ob die Damen des Bach-Vereins dessen Herren an Fleiss und Ausdauer hinter sich zurückliessen. Die Chöre des Weihnachtsoratoriums wurden zwar im Ganzen recht brav gesungen, jedoch nicht mit der Präcision wie die Chöre des *Stabat mater;* auch klangen die Männerstimmen etwas matt. Ein weiterer Mangel der Aufführung war, dass die Orgel schwieg, aus welchem Grunde vermag ich nicht zu sagen. Dieser Mangel war recht empfindlich und beeinträchtigte die Gesammtwirkung sehr. Die Solopartien waren durch die genannten Damen und zwei hiesige Dilettanten repräsentirt, allerdings etwas ungleich. Hoffentlich finde ich im Laufe des Winters noch weitere Gelegenheit, über die Thätigkeit des Bach-Vereins zu berichten.

Münster i. W., im Januar 1876.

Der Rückblick auf die verflossene erste Hälfte des laufenden Musik-Winters lässt uns ein stattliches und classisches Aufführungs-Material anschauen, welches dem Fleisse und dem Geschmacke unseres Musikvereins ein sehr ehrendes Zeugniss ausstellt. Hier etwas Näheres darüber. — Nach dem zweitägigen Musikfeste am 8. und 9. August nahm der Musikverein seine Thätigkeit wieder auf im October und veranstaltete bis Ende December 1875 fünf Vereins-Concerte und das zweitägige Cäcilienfest (22. und 23. Novbr.). Unter Leitung unseres Musikdirectors J. O. Grimm kamen zur Aufführung folgende grössere Werke für Chor und Orchester: *Beethoven:* Ode an die Freude, Schlusssatz der IX. Symphonie (Frl. M. Sartorius, Frl. Amal. Kling, H. Rusack, O. Schelper); *Händel,* zwei Oratorien: Athalia (Frau H. Kiesekamp-Athalia, Frl. M. Sartorius-Josabeth, Frau G. Suchier-Joas, Frl. Am. Kling-Joad, H. Rusack-Nathan, O. Schelper-Abner) und der »Messias«. Dieses gewaltige Oratorium füllte den ersten Abend des Cäcilienfestes aus und wurde brillant vom gut besetzten Chore und dem animirt spielenden Orchester gegeben. Solisten waren: Frl. M. Fillunger, Frau Amalie Joachim, C. Link, G. Henschel. Von *Gade* hörten wir seine wohlklingende »Frühlingsbotschaft«, von *Mendelssohn* den Psalm 114, welcher beim Musikfeste im August hinreissend schön gesungen wurde, und die erste Walpurgis-Nacht, welche die erste Hälfte des zweiten Cäcilien-Abends ausfüllte und wobei die Solo-Partien inne hatten Frau Joachim, Link und Henschel. Als letztes Chorwerk mit Posaunenbegleitung sei noch genannt *Schubert's* Hymne »Herr, unser Gott« für Männer-Chor, welche die Münsterische Liedertafel mit ihrer bekannten Präcision und Feinheit vortrug. — An Ouvertüren hörten wir: *Beethoven:* Egmont, *Bennet:* die Najaden, *Cherubini:* die Abenceragen, *Mendelssohn:* die Fingalshöhle, *Schumann:* Genoveva, *Spohr:* Jessonda, *Weber:* Euryanthe. — Folgende Symphonien wurden vom Orchester mit sehr lobenswerther Präcision und schönstem Erfolge uns vorgeführt: *Beethoven:* II. und IX. Symphonie, *Mendelssohn:* A-moll, *Mozart:* G-moll, *Carl Reinecke,* C-moll (Hakon Jarl), zum ersten Male, *Schubert:* C-dur. — An sonstigen Orchesterwerken wurden uns noch vorgeführt die wundervolle Suite in D von *J. S. Bach* und ein sehr interessanter Marsch in B von *Jul. O. Grimm.*

Als Solistin für Clavier entzückte uns Frl. E. Schichau, Schülerin der königl. Hochschule zu Berlin, durch den Vortrag von *Beethoven's* G dur-Concert, sowie anderer Solostücke von *J. S. Bach, Alex. Scarlatti, Schubert, Schumann,* die von unserm Concert-Publikum durchaus dankbar angenommen wurden. *Jul. O. Grimm* spielte in seiner bekannten gediegenen und verständnissvollen Weise das unübertrefflich schöne C moll-Concert von *Beethoven* und kleinere Pièces von *Chopin.* Herr Richard Barth, unser Concertmeister und Violin-Solist trug — wie immer — tadellos und fein, auf seinem Instrumente uns vor: D moll-Concert von *A. Dietrich,* zum ersten Male, vom Publikum etwas kühl aufgenommen. Ausserdem hörten wir von ihm Solostücke von *Spohr, Schumann, Brahms* (Ungarische Tänze), Walzer nach *Chopin.* Beim Cäcilienfeste war Josef Joachim bei uns und spielte unter nicht enden wollendem Jubel und Applaus *Spohr's* siebentes Concert und Ungarische Tänze nach *Brahms.* Auch aus dem Orchester traten Solisten auf und spielten in gelungener Weise die anmuthige Serenade in C-moll von *Mozart* für zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Hörner, zwei Fagotten; es



waren die Herren Kuppe, Schroeder, Krause, Zöger, Naumann, Amendt, Jauch, Neuberg. — Eine stattliche Reihe von Gesangs-Solisten hat sich vor uns producirt: Aus unserer Stadt selber die Sopranistinnen Frau Hedwig Kiesekamp und Frau Gertrud Suchier, beide sehr geschätzte Dilettantinnen, von denen insbesondere Erstere auch hohe Aufgaben der Kunst mit grossem Geschick und Beifall zu lösen vermag; ferner Fräul. Marie Sartorius aus Cöln, Frau Lyda Klehmet aus Cöln (Arie aus *Spohr's* »Faust«), Frl. Elise Butze aus Hannover (Cavatine aus *Rossini's* »Barbier«), Frl. Marie Fillunger, Schülerin der Hochschule zu Berlin (*Mendelssohn's* Concert-Arie). Alt-Solisten: Frau Amalie Joachim, Frl. Amalie Kling; für Tenor: Heinrich Rusack aus Berlin (Romanze aus *Weber's* »Euryanthe«), Carl Link aus Dresden (»Adelaide« von *Beethoven*); für Bass: Otto Schelper aus Cöln (Lysiart-Arie aus *Weber's* »Euryanthe«) und Georg Henschel aus Berlin, der Liebling unseres Concert-Publikums. Die vorgetragenen Lieder (theils ein-, theils mehrstimmig) gehörten an den Componisten *Bach, Barth, Beethoven, Brahms, Grimm, Levy, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann* u. A. Das ist ein reiches und gewähltes Concert-Material, dessen technische Reproduction durchgehends auch schon höhere Kunstforderungen befriedigte. Wir können somit constatiren, dass in unserm Musikverein ein frisches und edles Kunststreben herrscht und dass insbesondere die Direction in guten Händen ruht.

F. S.

Nachrichten und Bemerkungen.

✻ Die *Société Chorale* in **Neuchatel** führte in ihrem sechsten Concert am 6. Februar Händel's Samson französisch auf. Das Textbuch enthält auch noch einen Aufsatz über Händel, der zuerst in der *Union libérale* stand und auf das Werk vorbereitet. Die Schlussworte desselben könnte man allen jenen leichtlebigen deutschen Feuilletonisten empfehlen, welche in Händel's Solopartien noch immer keine Charakterzeichnung entdecken können. Sie lauten: »*On est saisi d'admiration en voyant quel parti Händel a su tirer de situations si peu variées, avec quelle fidélité il a conservé dans sa musique, à chacun des personnages, un caractère particulier et si parfaitement distinct, qu'il serait facile de les reconnaître* [ausgenommen für die deutschen, besonders tagesblättlichen Musikkritiker, welche von Natur geistreich sind und daher leicht an Worten, aber schwer von Begriffen], *même en l'absence de paroles.*«

✻ **Hamburg.** (Die Maccabäer, Oper von A. Rubinstein, aufgef. in Hamburg am 9. Febr.) Eine neue Oper von Anton Rubinstein ist den Musikfreunden der ganzen Welt ein Ereigniss. In unserer Stadt wächst die Bedeutung desselben, denn noch nie ging ein dramatisches Werk dieses Tonsetzers über unsere Bühne; wir kennen nur den grossen Claviermeister Rubinstein, daneben auch den Componisten und in der Schätzung beider Thätigkeiten wog die erste auffälligere schwerer, gegen die zweite höhere verhielt man sich in spröder Hochachtung, die nur für die Gaben einiger schöner und gefälliger Lieder zu enthusiastischem Danke sich hob. Warum ein solches Verhalten möglich sein konnte, ist heute nicht zu erörtern, wo es gilt den Tonsetzer von einer uns bisher noch nicht zugewendeten Seite zu betrachten, doch wird die zu besprechende Opernmusik zu einigen Rückblicken auf die allgemein bekannteren Werke drängen. Rubinstein ist kein Neuling auf der Bühne; er schrieb schon in ganz jungen Jahren Opern, welche die Stätte ihrer Geburt nicht überschritten. Deutschland kennt ihn in Ausübung dieser Musikgattung erst seit Veröffentlichung der Oper »Feramors«, welche die grossen Theater mit mehr oder minderm Erfolg aufführten und gelegentlich auch wiederholten, ohne ihr jedoch einen festen Boden zu schaffen. Das Werk leidet an einigen auffälligen Schwächen, besitzt aber auf der andern Seite eine reiche Menge scenischer und musikalischer Vorzüge, welche die undankbare Welt zu würdigen verschmäht. Unmittelbar nach dem Achtungserfolge des »Feramors« entstand in Rubinstein der Gedanke, die romantischen und lyrischen Opernsujets fallen zu lassen und an deren Stelle, wenigstens für seine Thätigkeit, religiöse und biblische dramatische Stoffe zu setzen. Er sprach mit Enthusiasmus über dies Vorhaben und entwickelte tausend Gründe über die Nothwendigkeit desselben und über das zu erreichende schöne Ziel. Er hat seine Plane zur Wahrheit gemacht; alles von ihm in Verfolgung dieses Principes Geschaffene zu erwähnen und zu beleuchten, ist überflüssig, es gilt nur der grössten That in dieser Richtung zu gedenken, und diese grösste That sind die Mittwoch im Stadt-Theater aufgeführten »Maccabäer«, eine Oper, deren Buch mit dem dreifachen Schimmer der Romantik, der Historie und der Religion geschmückt ist, von denen die letzte die leuchtendsten Strahlen auswirft, in einigem Widerspruche mit der dramatischen Quelle von Otto Ludwig, dessen mit der Oper gleichnamiges Drama den Thatendrang und den revolutionären Gedanken eifriger pflegt, als die passive Empfindung der Gläubigkeit.

Mosenthal, der herrschende und glücklich arbeitende Opernlibrettist Deutschlands, hat die reiche Muse Otto Ludwig's so weit und so geschickt beschnitten und eingeschränkt, dass sie zu ihrer Ergänzung den schmückenden Mantel der Musik sich umhängen muss. Es ist nun ein ganz neues Bild entstanden mit andern Farben und andern Conturen, aber kein übles und missgestaltetes, und Mosenthal hat nur selten mit so glücklicher Hand gearbeitet und nachgebildet. Der Stoff war ihm ebenso sympathisch als dem Componisten; er schwamm darin geradeso wohlig, wie in der »Deborah« und seiner Neigung zum Schaffen von wirksamen Bühnenscenen bot sich reiche und häufige Gelegenheit. Das Buch ist verschiedenen, in den beiden Büchern der Maccabäer erzählten Begebenheiten entnommen und durch die in dichterlicher Freiheit erfolgte Verbindung nicht zugleich lebender und nicht zusammengehöriger Persönlichkeiten zu einer höchst wirksamen Composition gemacht worden. Die grosse dramatische Figur der Mutter Leah ist aus dem zweiten Buche der Maccabäer herübergeholt und den Söhnen des Matathias zuertheilt worden; dort ist sie die Mutter der sieben Söhne, die alle wegen ihres treuen Verharrens in ihrem Glauben von König Antiochus gefoltert und in Pfannen und Kesseln verbrannt werden, nach ihnen zuletzt auch die Mutter. Die wegen der Heilighaltung der Sabbathsruhe der Metzelei durch syrische Krieger sich preisgebenden Juden sind ohne Verbindung mit Judah erwähnt. Der abtrünnige Eleazar, der zweite Sohn der Leah, ist als solcher wenigstens eine dichterische Fiction; er vertritt die Stelle der zahlreichen der Gewalt sich unterwerfenden, dem zeitlichen Vortheile bei dem heidnischen Gewalthaber nachgehenden Juden, zu denen auch das verachtete Geschlecht der Simeiten gehört, das die Dichtung so schön benutzt, um den Gegensatz der Eifrigen und Abfallenden zu zeichnen. Aus diesem verachteten Stamme nahm sich Held Judah die Gattin Noemi und das ist ein revolutionärer Act, denn er ist gegen das Herkommen und den Wahnglauben gerichtet, denen der grösser angelegte Judah nicht unterliegen darf. Alle die angeführten und mit dichterischer Kunst und Freiheit zusammengeschweissten Momente bilden ein wirksames und grossartiges Ganze, wenn sich die Gedanken frei in ihm ergiessen, die Thatsachen ohne Hemmniss entwickeln dürfen. Dem tritt die Musik, deren hauptsächliches Ziel in der Oper die möglichst lange Feststellung der Situation ist, feindlich entgegen, diese Feindseligkeit entwickelt sich noch mächtiger, wenn das religiöse Element hinzugefügt wird, das stets nur ein ruhiges Versenken in sich selbst, das passive Ergeben an die Gottheit, nur die kurze, abgebrochene Thätigkeit aus Enthusiasmus und Fanatismus gestattet. Diese letzteren Augenblicke des Aufraffens sind die schönen und anregenden in dem Buche der Maccabäer, sie sind die dramatischen, der Bühne angehörenden; alle anderen breiten sich episch aus, sie gehören nicht dem Theater, sondern der Kirche, dem Concerte, dem Oratorium an und werden dort stets wohlthun und erbauen. Mosenthal's Fehler in der Herstellung des Opernbuches liegt in der allzugrossen Begünstigung des Religiösen oder was noch schlimmer ist, des Ritual-Confessionellen, dem sich nur eine kleinere Gemeinschaft mit Genuss und Verständniss zuwenden kann. Es ist kaum ein Opernbuch vorhanden, wo dieses Ziel so bestimmt verfolgt wird; es geschieht nicht in dem verwandten »Joseph in Egypten«, denn da äussern sich die Leute zwar fromm und gottselig, aber schliesslich doch meistens in allgemein menschlicher Liebenswürdigkeit: Juden und Egypter sind nicht fanatische Gegner.

Es ist nicht zu unterscheiden, ob der Dichter allein diesen Weg steuerte und den Componisten nach sich zog, sichtbar wird nur, dass der letztere dem ersten gern folgte und dass er mit Behagen und fast mit Andacht eine Anzahl origineller hebräischer Familien- und Tempelgesänge in seine Musik verwebte. Diese eifervolle und häufige Benutzung hat man der Oper zum Vorwurf machen wollen; es erheben diesen sogar und nicht ohne leisen Spott kritische Autoritäten, denen man eher eine Zuneigung hätte zutrauen sollen. Der Vorwurf ist ungerecht, er trifft höchstens das allerdings vorhandene Uebermaass; es muss den glaubenstreuen Hebräern in dieser Oper eben so gut gestattet sein, ihren religiösen Empfindungen auf ihre Weise Ausdruck zu geben, wie den Katholiken, deren Hymnen und Messgesänge häufig auf den Theatern erschallen, oder wie den Priestern in der Zauberflöte, oder den Braminen in der Afrikanerin, denen allen die Componisten den entsprechenden Tonausdruck zu geben versuchten. Für Rubinstein spricht in seinem Falle die charakteristische Schönheit und Eigenthümlichkeit der von ihm ausgesuchten Melodien; es ist gegen ihn nur einzuwenden, dass er sie zu viel gebrauchte und sie nicht mit dem gebührenden Glanze ausstattete. Das Beste kommt noch nach: sie sind das einzige Originale der ganzen Oper, überhaupt ein schweres, nichts weniger als günstiges Zeugniss gegen die übrige Musik derselben. (Schluss folgt.)



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**



Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. März 1876. **Nr. 9.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Die Oratorien von Carissimi. (Fortsetzung.) — Zur Verbesserung des Musikunterrichtes. II. (Fortsetzung.) — Messa da requiem von Giuseppe Verdi. (Schluss.) — Berichte (Elbing, Leipzig). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Die Oratorien von Carissimi.

1. Felicitas beatorum.

(Terray's Handschrift p. 147—174. Allcock's Sammlung vol. III, p. 84—106.)

(Fortsetzung.)

Um Missverständnisse zu verhüten, muss bemerkt werden, dass mit einer solchen Unterscheidung indess nicht die Art des damaligen ursprünglichen Vortrages dieser kleinen oratorischen Composition soll angegeben sein. Es kann als gewiss angenommen werden, dass Carissimi hierbei überhaupt keinen Chor im Sinne hatte, sondern das Ganze für drei Solo-Soprane schrieb, und von feinen geschulten Stimmen vorgetragen, wird dasselbe bei dem grossen Reichthum an Kunst und Ausdruck auch noch jetzt seinen wundervollen Reiz offenbaren.

Eine andere Frage möchte sein, ob wir bei einer öffentlichen Aufführung des Werkes uns überall desjenigen Kunstmittels begeben sollen oder können, welches in der Wirkung eines vollen breiten Chores gelegen ist, und diese Frage dürfte unter Umständen ihre Berechtigung haben. Hier ist also eine von den Stellen, wo die Bearbeitung eines älteren musikalischen Werkes mit Nutzen und zur Befriedigung des Bearbeiters wie der Hörer stattfinden kann. Die einzuhaltenden Grenzen sind in der Vorlage angegeben und dürfen natürlich nicht überschritten werden. Es kann sich also hier nur darum handeln, die Singstimmen in einem vier- oder fünfstimmigen Satze einem wirklichen Chore zu übertragen. Bearbeitung wird zwecks einer Aufführung mit grösserer Besetzung, als bei dem Originale der Fall var, überall da am Orte sein, wo in dem Werke ein gewisses Missverhältniss besteht zwischen Gedanken und Art der Ausführung. So ist es hier. Carissimi schrieb einen Schlusssatz für drei Soprane, welcher seinem Gehalte nach ein Chor ist. Und weil man hier zum Schlusse nun bei der Aufführung einen Chor als nothwendig empfindet, so ist es nicht ungerechtfertigt, wenn der angegebene Satz dem Hörer in Chorgestalt dargeboten wird. Hierüber wird Niemand hadern wollen, und von solchen Gesichtspunkten aus liesse sich über einen durch egoistisches Gezänk arg verwirrten Gegenstand sehr wohl eine Verständigung erzielen. Der nächste Schritt hierzu wäre aber, dass unsere flotten Bearbeiter sich ihre Schwerhörigkeit abgewöhnen gegen alle sachlichen Erwägungen oder Einreden, welche eine unbefangene Untersuchung der Originale an die Hand giebt. Im gegenwärtigen Falle wäre zunächst das zu beachten, was bei dem folgenden Stücke als Grund angegeben ist, warum Carissimi seinen Schlusssatz nur dreistimmig und zwar für drei Soprane schrieb. Wenn man sich mit dieser Thatsache auseinander gesetzt und dadurch dem Autor diejenige Rücksicht erwiesen hat, welche er doch wohl beanspruchen darf, kann man immerhin zeitlichen wie örtlichen Umständen Rechnung tragen und eine Bearbeitung eintreten lassen.

Es fragt sich nun, wie Allcock's Copie der Motette zu Carissimi's ursprünglicher Composition sich verhalten mag. Diese Frage ist nicht mit völliger Sicherheit zu beantworten. Zwar sieht man die Aenderungen einer späteren Hand darin ganz deutlich, aber hieraus allein lässt sich noch nicht ein sicherer Schluss machen, dass auch das verkürzte Ende von dem »Bearbeiter« und nicht von Carissimi herrühre. Dennoch wird man solches unbedenklich annehmen können. Es ist kein Grund zu finden, der Carissimi veranlasst haben könnte, das Stück in zwei verschiedenen Versionen vorzulegen; dagegen war man in England sehr fleissig damit beschäftigt, die Musik der grossen Italiener für den heimischen Gottesdienst zuzurichten. Dr. Aldrich in Oxford machte sich um 1700 einen Namen mit derartigen Bearbeitungen, und an ihn denke ich auch zunächst, wenn ich hier und weiter unten von den Spuren einer späteren Hand rede.

2. Damnatorum lamentatio.

(Terray p. 277—289. Allcock p. 129—141.)

Von diesem Seitenstücke des Vorigen dürfte man erwarten, dass es damit zusammenhängend geschrieben wurde. Dennoch steht es sowohl bei Terray wie bei Allcock getrennt von demselben wie ein ganz verschiedenes Werk. Der Zusammenhang zwischen beiden lässt sich also, soweit unsere Quellen reichen, nicht durch äussere sondern nur durch innere Kennzeichen erweisen. Diese sind indess deutlich genug, um die Ueberzeugung zu verschaffen, dass der Componist die beiden contrastirenden Gegenstände in eben so enger Verbindung und Rücksichtnahme schrieb, wie sie im Glauben und Gottesdienst der Christen stehen. Beide Oratorien sind deshalb in besonderm Sinne Kirchenmusik zu nennen, der Zugang zu beiden führt durch die Kirchenthür; bei Allcock ist denn auch diese Klage der Verdammten eine Motette »*a 3 voci*« und sicherlich eine solche, welche für die kirchlichen Hörer seiner Zeit tief beweglich war.

Aus diesem Gegenstücke lernt man auch die Satzweise des Oratoriums der Seligen erst völlig verstehen. Man begreift nun erst, wie Carissimi dazu kam, jenes Stück ausschliesslich für drei Soprane zu schreiben. Er gedachte hierdurch der Musik

eine leichtere Färbung zu verleihen, wie der Klage der Verdammten durch Verlegung in die tiefen Stimmen (Alt, Tenor und Bass) eine düstere. Nach der jetzigen Weise der Aufführung wäre also *Felicitas* für weibliche und *Lamentatio* für männliche Stimmen gesetzt; aber im Sinne Carissimi's ist dieses nicht richtig, da nur Knaben- und Männerstimmen im Gebrauche waren. *Felicitas* ist aber nicht von Knaben, sondern ohne Zweifel von drei Kastraten gesungen und von dem Meister auch für solche bestimmt gewesen.

Wenn man nun die Version der Motette bei Allcock mit der des Oratoriums bei Terray vergleicht, so treten im Einzelnen dieselben Abweichungen hervor, welche bei *Felicitas beatorum* angemerkt sind; um Wiederholungen zu vermeiden, übergehe ich dieselben hier. Die Uebereinstimmung ist aber insofern grösser, als der Umfang beider Versionen (von den bei Allcock fehlenden Instrumentalsätzen abgesehen) gleich ist. *Damnatorum lamentatio* ist noch etwas kürzer gehalten als *Felicitas beatorum*. Die Soli sind gedrängter und laufen unmittelbar in gemeinsame Wehrufe und Selbstanklagen aus, wie es die Situation der Unglücklichen mit sich bringt. Wie die Formen knapper, so sind auch die musikalischen Gedanken noch gleichmässiger, so zu sagen einförmiger gehalten. Aber die Macht des Ausdrucks zeigt sich bei Carissimi eben in solchen einfachen Gedanken am stärksten. Was kann kunstloser sein, als das Hauptmotiv des Stückes, der immerfort wiederkehrende Klageruf





und doch, was wäre wohl im Stande, eine solche Stimmung ergreifender auszudrücken, als diese simpeln Töne! Der treffende Ausdruck und die Geschlossenheit der Gedanken bringen zusammen eine ausserordentliche Wirkung hervor, daher erklärt es sich sehr wohl, dass diese Musik in Carissimi's Zeit einen grossen Ruf erlangte. Noch zwei andere Ursachen wirkten hierbei mit. Zunächst war mit diesem Gegenstande für die Zeitgenossen eine religiöse, d. h. also eine stoffliche Wirkung verknüpft; eine musikalische Verarbeitung desselben war für sie Kirchenmusik. Sodann lag die Stärke derjenigen Musik, welche seit 1600 die tonangebende geworden war, im pathetischen oder individuellen Ausdruck und dieser konnte sich bei tieferregten schmerzlichen Gemüthsbewegungen im vollen Glanze zeigen. Wir werden auch überall die Wahrnehmung machen, dass Carissimi in der Darstellung derartiger Situationen sein Bestes leistete.

Der Schlusschor setzt hier nicht, wie bei *Felicitas*, voll ein, sondern mit den einzelnen Stimmen. Aber dadurch kennzeichnet er sich als abschliessender Satz, dass sein Eintritt durch eine feierliche Pause angekündigt wird und die bis dahin schweigenden Violinen hier plötzlich begleitend hinzutreten. Also auch hierdurch ist *Lamentatio* das wahre Gegenstück zu *Felicitas*.

Am Schlusse finden sich bei Terray drei leere paginirte Seiten. Obwohl das Stück ziemlich abrupt zu Ende geht:



glaube ich doch nicht, dass die leer gelassenen Seiten bestimmt waren, den eigentlichen Schluss aufzunehmen, sondern halte dafür, dass hierin (übereinstimmend mit Allcock) der wirkliche Schluss gegeben ist.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes

Von **A. Tuma.**

II.

(Fortsetzung.)

Bei jedem Lehrziele, das aus einem Lernzwecke hervorging, zufolge welchem in Betreff eines Tasteninstruments die zur Ausführung polyphoner Sätze oder bezüglich anderer Instrumente und des Gesanges die zur Ausführung von Solostücken oder Hauptstimmen erforderliche Fachbildung in Aussicht genommen werden muss, ist nur eine universelle Geläufigkeit denkbar; bei Lehrzielen dagegen, die schon zufolge des Lernzweckes nicht universeller Natur sind, indem durch den letzteren in musikalischer Richtung nur die Erwirkung der zur Ausführung homophoner Sätze beziehungsweise der in diesen vorkommenden Neben- oder Ripienstimmen erforderlichen Fachbildung verlangt wird und deshalb nicht selten die linke Hand angehender Spieler von Tasteninstrumenten nur einer untergeordneten technischen Ausbildung bedarf, sind auch partielle Geläufigkeitsgrade denkbar, weil derlei Lehrziele



als erreicht zu betrachten sind, sobald die Lernenden die obengenannte, die augenblickliche und tadellose Ausführung betreffende Bedingung bezüglich solcher begleitenden Stimmen, die homophonen Sätzen angehören, zu erfüllen vermögen.

Zahlreiche Versuche, deren Resultate zufolge der schon in diesen Blättern erwähnten*) Helmholtz'schen Angaben über die Leitungsgeschwindigkeit der Nerven ganz richtig erscheinen, haben dargethan, dass alle Arten der Tonerzeugung, die durch ruckweise Thätigkeit der Brust- oder Halsmuskeln oder durch das Hin- und Herbewegen eines Fingers, der Hand oder des Armes bewirkt werden, im Falle nur ein Theil der Gliederbewegung (das Hin- oder das Herbewegen) tonerzeugend wirkt, der andere Theil der Bewegung dagegen nur als Vorbereitung dazu angesehen werden muss, höchstens mit einer Geschwindigkeit von 520 Tonabschlägen in der Minute vor sich gehen können.

Diesem Umstande zufolge ist nicht nur die Zahl 520 gegenüber den Singstimmen als ziffermässiger Ausdruck des möglichst höchsten, d. h. als arithmetischer Ausdruck desjenigen Geläufigkeitsgrades anzusehen, den ein Sänger oder eine Sängerin überhaupt besitzen kann, sondern es können auch Octavengänge auf Tasteninstrumenten und durch die Einwirkung nur einer Fingerspitze zu bewirkende Wiederholungen desselben Tones auf Tasten- und anderen Instrumenten mit keiner grösseren Geschwindigkeit ausgeführt werden, es erfährt daher der Begriff von universeller Geläufigkeit durch die oben genannte Thatsache eine derartige Einschränkung, dass überhaupt nur die Geläufigkeit von 520 Tonanschlägen oder ein geringerer Geläufigkeitsgrad im eigentlichen Sinne des Wortes universell sein, d. h. sich auf alle Arten der Tonerzeugung erstrecken kann, bei jeder höheren als universell bezeichneten Geläufigkeit aber stets der genannten Octavengänge und Tonwiederholungen als selbstverständlicher Ausnahmen gedacht werden muss.

Werden nun, wie oben projectirt wurde, bei der Feststellung der Partiallehrziele die Hauptstufen der Tempobestimmungen in Betreff der Geläufigkeitsbedingungen als maassgebend angesehen und wird bezüglich der rhythmischen Einrichtung der Tonstücke zugleich festgesetzt, dass sich die Geläufigkeit wenigstens auf Tongruppen, welche durch die Spaltung eines Taktheiles in vier Glieder entstehen, erstrecken soll**), so müssen innerhalb eines Universallehrsystems sechs Partiallehrziele eingestellt, und die Geläufigkeitsgrade der Ordnung nach mit 120, 168, 240, 400, 520 und 684 Anschlägen in der Minute beziffert werden.

Durch diese Bestimmungen erscheinen die Partiallehrziele der Hauptsache nach festgesetzt, denn es erübrigt bei der Wahl des Lehrzieles nur noch zu erwägen, ob die betreffende Geläufigkeit zufolge des Lernzweckes universell oder nur partiell zu sein hat; Pianisten z. B. bedürfen zur Ausführung von Tanzmusikstücken oder in Opern vorkommenden homophonen Allegrosätzen, wenn darin, je nachdem ein Taktheil gleich einer halben, einer Viertel- oder einer Achtelnote ist, als kleinste Taktglieder nur Achtel-, Sechzehntel- oder Zweiunddreissigstelnoten erscheinen, nur einer partiellen Geläufigkeit von 520 Anschlägen in der Minute, weil sich ihre Geläufigkeit in diesem Falle wohl bezüglich der rechten Hand auf alle, bezüglich der linken Hand aber blos auf die zum Spielen der begleitenden Stimmen erforderlichen Arten der Tonerzeugung erstrecken muss.

Geschieht die Tonerzeugung durch die abwechselnde Thätigkeit zweier Finger, so kann sie höchstens mit einer Geschwindigkeit von $2 \times 520 = 1040$ Anschlägen in der Minute vor sich gehen. Bezüglich anderer, durch die Thätigkeit von mehr als zwei Fingern bewirkten Tonerzeugungsarten sind zwar auch noch grössere, bis zur Grenze der Gleichzeitigkeit der Tongebung reichende Geschwindigkeiten denkbar, auf die Klarheit und Deutlichkeit aller erzeugten Töne muss jedoch dabei verzichtet werden, daher auch die der Zahl 1040 entsprechende Geschwindigkeit als die möglichst grösste und das darauf gegründete Lehrziel als das möglichst höchste zu betrachten ist.

In ähnlicher Weise, wie es in dem Vorstehenden in Betreff des Gesanges und des Spieles geschah, können auch für den Unterricht in der Harmonie- und Compositionslehre Partiallehrziele festgesetzt und diese bezüglich der Quantität des Wissens oder des Könnens ebenfalls universell gedacht werden oder nicht, weil die aus dem Lernzwecke hinsichtlich der zum Harmonisiren vorhandenen Tonreihen, zur Ausfertigung homophoner und zur Ausfertigung polyphoner Tonstücke, oder zur Beurtheilung der einen, der andern oder jeder im Bereiche der erfindenden Tonkunst möglichen Leistung erwachsenden Anforderungen entweder nur einzelne Singstimmen und Instrumente oder Gruppen von Singstimmen und Instrumenten oder alle Singstimmen und Instrumente betreffen können, und auch hier bei der Werthschätzung des Wissens und Könnens eine Art von Geläufigkeit nämlich die Schlagfertigkeit im Denken und Arbeiten unter sonst gleichen Umständen als Ausschlag gebend zu betrachten ist.

(Fortsetzung folgt.)

---

*) S. Jahrgang 1875 Nr. 14 Sp. 213.

**) Diese Bestimmung ist allerdings eine willkürliche, erscheint aber nicht nur hinsichtlich der rhythmischen Einrichtung der meisten Tonstücke, sondern auch, wie aus dem Gehalte eines später folgenden Artikels erhellen wird, auch in anderer Beziehung als die beste, die in diesem Punkte getroffen werden kann.

Messa da requiem
von Giuseppe Verdi.

(Schluss.)

Ein durchaus stilvolles, in sich geschlossenes Musikstück ist das Offertorium »*Domine*« für vier Solostimmen und Orchester, beginnend und schliessend in sanftem As-dur *Andante mosso* 6/8, welches nach einer wirksamen Einleitung durch aufwärts strebende Cello-Gänge die liebenswürdige Melodie:

XIII.



zur Durchführung bringt. Auf »*quam olim Abrahae*« setzt den Textworten entsprechend und heftig drängend in F-moll *Allegro mosso* ein imitatorisches Motiv ein, welches eine mächtige Steigerung herbeiführt und unerwartet zu dem ungemein zarten und lieblichen »*Hostias*« hinüberleitet:

XIV.



Diese schöne getragene Melodie nehmen die einzelnen Solopartien abwechselnd stimmführend auf; ihre Versetzung nach C-moll hat etwas ungemein rührendes. Noch einmal drängt das »*quam olim Abrahae*« in F-moll an, worauf das Offertorium mit As-dur $^6/_8$ und dem ad XIII notirten sanften Thema abschliesst. Feierliches Trompetengeschmetter auf *c* eröffnet das »*Sanctus*«, der volle Chor mit dem Orchester setzt mit dem Dominantaccorde mächtig ein und nach einem Halte beginnt »eine Doppelfuge für zwei Chöre«, ebenso prächtig als glanzvoll, von frischer aber wenig bedeutsamer Erfindung und eben solcher Durchführung:

XV.



Ins Malerische übersetzt, würde man hier sagen können, dass zumeist die effectvolle Farbengebung wirkt. Das »*Benedictus*«, dessen Textworte hier gleich mit untergebracht sind, erscheint zuerst mit einer *pp*-Engführung des ersten Themas, sodann nimmt es das letztere vom zweiten Takte an in der Vergrösserung auf. Dieser choralartige Gesang wird von den Geigen mit Staccati's fein umspielt; dröhnend tritt sodann das Orchester mit dem zweiten Thema wieder ein und in ausserordentlicher Klangfülle geht das »*Sanctus*« zu Ende. Und so wäre ich bei der Perle des ganzen Werkes, dem »*Agnus dei*« angelangt. Es ist wahrhaftig nicht zu viel gesagt, wenn ich dasselbe ein nach jeder Richtung vollendetes, ungemein zartes Musikstück nenne. Seine höchst anziehende Melodie wird zuerst vom Sopran und Alt in der Octave und ohne Begleitung vorgetragen, wobei eine wohlklingende Altstimme von herrlichster Wirkung ist.

XVI.



Es wird wohl nur des allgemeinen Eindruckes wegen, aber nicht ganz mit Unrecht behauptet, diese Melodie erinnere an die berühmte Meyerbeer'sche Manzanillobaumeinleitung. Im Verlaufe verliert sich diese Erinnerung mehr und mehr. Dem Sopran und Alt antwortet zunächst wieder ohne harmonische Begleitung der Chor in der tieferen Octave; es erscheinen sodann die Solostimmen mit derselben Melodie in C-moll, einfach harmonisirt, worauf der harmonisirte Einsatz des Chores und Orchesters mit dem Thema wieder rührend wirkt. Nochmal bringen die beiden Solostimmen ihr Octavenunisono, wie von Sphärenklängen umspielt durch die höheren Holzinstrumente in Achtelbewegung, nochmals antwortet der Chor, über welchem die Geigen in höchster Lage hinschweben; die Solostimmen schliessen mit der Vergrösserung der Schlussphrase:

XVII.



Kein Wunder, wenn gerade diese Nummer am aller beifälligsten, ja enthusiastisch aufgenommen zu werden pflegt, wie dies in Paris, in Wien, auch hier geschah. Dieselbe musste bei der hiesigen Aufführung sofort wiederholt werden. Nur ein barbarisches Concertpublikum könnte davon nicht entzückt sein.

Fast recitativisch beginnt der Solo-Alt das »*lux aeterna*« zu dem Glitzern hoher Geigentremolos, welche mit ihrem schroffen Accordwechsel an den »Abendstern« gemahnen. Das Basssolo setzt mit dem düstern Motiv ein:

XVIII.



Es tritt der Tenor hinzu und die drei in dieser Nummer ausschliesslich beschäftigten Solostimmen führen einen kleinen unbegleiteten Vocalsatz aus. Der Schimmer des ewigen Lichtes erglänzt wieder zu dem breiten Thema des Altes



und dauert fast ununterbrochen fort bis zum Schlusse dieser Nummer. Das letzte Musikstück »*libera*« beginnt mit eintöniger Recitation der Textworte durch den Solosopran auf dem *c* »ohne bestimmtes Tempo, in der Art kirchlicher Psalmodien«; einige Orchester-Accorde führen nach Es-dur. Der Chor trägt in gleicher Weise auf dem Es dur-Accorde *pp* ohne Begleitung die Worte »*libera me, domine, de morte aeterna, in die illa tremenda*« und steigt zu dem Satze »*quando coeli movendi sunt et terra*« unmittelbar zum Des dur-Accord hinab. Der Effect dieser Stelle ist wieder ganz neu, frappant und eigenartig. In C-moll $^4/_4$ *Moderato* erhält der Solosopran nochmals eine kleine declamatorisch-melodiöse Episode, welche *pppppp* in C-dur endigt. Nach einer Generalpause bricht wieder mit ungestümer, hinreissender Gewalt das *dies irae* wie sub III herein und steigt ganz in seiner ersten Ausdehnung mit den Tremolos sub IV schliesslich nach F-dur hinab. Die Stelle erscheint hier zum dritten Male, wodurch sie sich selbst etwas abschwächt: ich würde jedoch lieber die erste als diese zweite Reprise gestrichen wissen. Ausserordentlich fein wirkt hierauf eine Wiederholung des »*requiem*« (sub Nr. I) aus der ersten Nummer durch Solosopran und Chor ohne Begleitung in B-moll mit kleiner Variation in der Weiterführung und dem Schlusse in B-dur. Ein nochmaliges recitativisches Sopransolo leitet unmittelbar in die Schlussfuge ein:



Das Thema mit den etwas plumpen Accordschlägen ist wie jenes des *Sanctus*, mit dessen Umkehrung es zu grosse Aehnlichkeit hat, nicht besonders interessant, wesswegen dessen gedehnte Durchführung mit den üblichen Fugen-Kunststückchen doch zu lange währt; dieser Fuge hätte eine um die Hälfte kürzere Fassung nur nützen können. Nach einer gut angelegten, mächtigen Steigerung schliesst das *Requiem pppp* in C-dur; »*libera me*« tönt es im Unisono noch dumpf aus der Gruft herauf und eine mit fürstlichem Gepränge ausgestattete Todtenfeier ist zu Ende.

So offenbart sich bei der Betrachtung der einzelnen Musikstücke ein Reichthum und eine Originalität der Erfindung, eine Neuheit und nicht selten eine Feinheit der Orchesterbehandlung, eine Kenntniss des Effectes und eine Fülle schöner Detailarbeit, welche die höchste Achtung und Anerkennung verdienen. Das ganze Werk durchlodert zudem eine südliche Gluth des Colorits, und man muss sich ungeachtet einiger kleiner Schwächen, die man gelegentlich wahrnimmt, eingestehen, dass man das Meisterwerk eines Genies vor sich hat. Zu diesen kleinen Schwächen gehört vielleicht auch ein mindestens in einigen Nummern auffälliges Uebergewicht des Orchesters über den Chor und die fast ausschliessliche Wahl des zweitheiligen Taktes. Es ist jedoch die im Vorstehenden angewendete skeletisirende Betrachtungsweise eigentlich nicht die richtige für das Werk; bei einer lebensvollen Aufführung, wie sie hier durch Hofkapellmeister Wüllner's Bemühungen zu Stande kam, ist der Eindruck ein weit bedeutenderer und grossartigerer. Von den Solisten trafen am meisten Frl. Schefzky — Alt — und Herr Nachbaur — Tenor — die erforderliche italienische Wärme; dem Frl. Radecke — Sopran — und Herrn Bausewein — Bass — lagen ihre Partien etwas zu hoch. Letzterer sang mit viel hohlem Pathos, ohne seine Soli entsprechend zur Geltung zu bringen. Chor und Orchester waren im Allgemeinen sehr gut, aber der Chor im Klange etwas zu schwach. Eine gewisse Freiheit im Tempo und stellenweise ein kleines *rubato* oder *stretto* hätte dem Charakter des Werkes sicher nicht geschadet; mit deutschen Sängern und Orchestern sind allerdings diese italienischen Effectkünste nicht leicht zu erzielen.

Eine Wiederholung des »Requiem« in der Fastensaison ist nichts weniger als unwahrscheinlich und wird hier vielseitig gewünscht — zum nicht geringen Verdrusse natürlich der Zukunftsmusiker. Ich schliesse mit dem berechtigten Wunsche, dass das Werk in seiner vollen Bedeutung auch anderwärts im deutschen Reiche möge erkannt und gewürdigt werden!

Berichte.

Elbing, 20. Februar.

(Eine Aufführung des Händel'schen Alexander-Festes.) Vor sechs Jahren gründete der damals als Cantor an der Marienkirche hieher berufene Herr Theodor Odenwald unter den unsäglichsten Schwierigkeiten den Kirchenchor der Marienkirche. Die musikalischen Verhältnisse waren unglaublich verfahren, die musikalischen Kräfte in so und so viel Vereine und Cliquen zersplittert, Kunstneid und kleinliches Philisterthum hinderten ein einmüthiges Zusammengehen, um grössere Werke in würdiger Weise zur Aufführung zu bringen, und der Ausübenden (sowohl Sänger als Musiker) hatte sich, genährt durch die auch über die weniger als mittelmässigen Leistungen ein Füllhorn von Weihrauch ausgiessende Localkritik, eine sträfliche Leichtfertigkeit bemächtigt, die ein ernstes Studium der aufzuführenden Werke nicht aufkommen liess. Natürlich wendete sich das Publikum ab von diesen unfertigen Aufführungen. Herr Odenwald fing nun an, mit eiserner Energie und unerschütterlicher Consequenz den von ihm gebildeten Kirchenchor mit dem reinen A capella-Gesange heranzubilden. Er versuchte dann das Publikum durch das Heranziehen ausgezeichneter auswärtiger Solisten wieder in den Concertsaal und in die Kirche zu führen.

So brachte er die Schütz'sche Passionsmusik, den Mendelssohn'schen »Elias« und den Graun'schen »Tod Jesu« zur Aufführung, und jeder Sachkundige erfreute sich an dem erkennbaren stetigen Fortschritte des Instituts. Aber — mit jedem neuen Kunstgenuss, den er dem Publikum bereitete, hatte er selbst für seine unsägliche Mühe nur erhebliche Geldopfer zu beklagen. Da ihm nun auch noch die früher von der Kirche und der Commune gewährten Zuschüsse, wenn auch nicht ganz entzogen, so doch erheblich geschmälert wurden, so hätte er das unter seiner sichern und consequenten Leitung erblühende Institut wieder verfallen lassen müssen, wenn nicht in hochherziger Weise ihm von dem Herrn Cultusminister eine Subvention bewilligt worden wäre.

Mit einer durchaus musterhaften Aufführung des Cherubini'schen Requiem im September (wiederholt im November v. J.) und mit der des Händel'schen Alexanderfestes am 16. Febr. 1876 hat der Kirchenchor Zeugniss gegeben, dass er fähig ist, die schwierigsten Aufgaben erfolgreich zu lösen.

Die Chöre des Händel'schen Werkes waren mit der gewissenhaftesten Sorgfalt eingeübt und wirkten, trotz der nicht eben bedeutenden Zahl der Mitwirkenden (der Chor besteht aus ungefähr 50 Personen) mit überraschender Gewalt, weil jeder einzelne Chorsänger vollkommen sicher war. Die Basssoli hatte Herr Odenwald selbst übernehmen müssen und führte sie, wie seine Schülerin, Frau Küster aus Danzig, welche den überwiegend grössten Theil der bedeutenden Sopranpartie sang, nicht blos mit Sicherheit, sondern mit feinem Verständniss im Geiste des grossen Tondichters durch. Frau Küster vereinigt mit einer wundervollen weichen, umfangreichen, sehr sympathischen und in jeder Lage ausgiebigen Sopranstimme anerkennenswerthe Fertigkeit, edle deutliche Textaussprache und wahres Gefühl. Sie wetterte die sehr schwierigen Figuren in der Arie »Der König lauscht mit stolzem Ohr« herunter, dass es eine Freude war, sie rührte zu Thränen, wenn sie des grossen Perserkönigs trauriges Schicksal besang, sie entzückte durch das lydische Brautlied und die herrliche Arie »Der Held von süssem Liebesleid berückt«. Die Tenorpartie und die Sopran-Arie »Krieg, o Held, ist Sorgenfülle« wurde von Dilettanten durchaus angemessen vorgetragen.

Das Orchester (die hiesige Stadtkapelle verstärkt durch Dilettanten, und durch ein schönes Clavier, welches gleichfalls eine Dilettantin sicher und verständnissvoll spielte) hielt sich durchaus brav, und überraschte gleich in der Ouvertüre durch Klangfülle. Dem Herrn Kapellmeister Holstein gebührt volle Anerkennung für sein seelenvolles Solospiel in dem Gesange: »Er sang Darius gross und gut«, wo die Geige mit der Sopranstimme alternirt; auch wurde die schwierige Trompetenpartie durch Herrn Herrmann ganz in der ursprünglichen Händel'schen Fassung tadellos durchgeführt.

Die Ausführung geschah genau nach der Originalpartitur, wie sie in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft wiedergegeben ist, ohne Zusatz irgend welcher anderer (angeblich die Harmonie füllen sollender) Instrumente, — und das Ohr vermisste Nichts. Das in diesen Blättern schon öfters (in Ermangelung einer Orgel oder neben derselben) empfohlene Heranziehen eines guten Claviers bewährte sich auch in diesem Falle. Es hält den ganzen Körper der Mitwirkenden zusammen, wenn es von sicherer musikalischer Hand gespielt wird. Das an derartige Aufführungen wenig gewöhnte Publikum bewies sich durch reichlichen und von Herzen kommenden Beifall dankbar und blieb nicht blos bis zum letzten Tone des Schlusschors, sondern auch nachher noch einige Zeit sitzen, als erwartete es noch mehr — gewiss ein gutes Zeichen, dass ihm die volle zwei Stunden währende Aufführung nicht langweilig gewesen.

Wünschen wir, dass Herr Odenwald in seinem Streben, dem Publikum gesunde gut zubereitete Kost auch auf musikalischem Gebiete zu geben, sich durch Urtheile, wie z. B. des eines hiesigen »Musikers von Fach« (Leiters eines Vereines), »es sei doch Alles barockes Zeug, so dürfe man doch jetzt nicht mehr schreiben« — nicht beirren lassen und sich damit trösten, dass es viele gute Leute giebt, die dabei schlechte Musikanten sind, und dass wirkliche und grosse Kunstwerke zu verstehen nicht Jedermanns Sache ist.

Leipzig, 12. Februar.

Dienstag den 8. Februar hielt der Universitäts-Sängerverein der Pauliner im Saale des Gewandhauses sein diesjähriges Concert ab. Der Verein, der gegenwärtig etwa 130 Mitglieder zählt, hat sich während der 54 Jahre seines Bestehens durch die regste Thätigkeit, sowohl in hiesigen als auch in auswärtigen kleineren und grösseren Aufführungen, um die Pflege des Männergesangs hervorragende Verdienste erworben. Auch diesmal war man dem alten Wahlspruch: »wer Vieles bringt, wird Vielen etwas bringen«, treu geblieben, indem man das Programm, mit besonderer Berücksichtigung lebender Componisten, so reich als möglich ausgestattet hatte. Wir müssen uns daher nur auf das Hauptsächlichste beschränken. — Beethoven's Coriolan-Ouvertüre eröffnete das Concert. Dieser folgte ein *Gloria* für Männerchor a capella von Rob. Volkmann, welches überall die Meisterhand des kundigen Tonsetzers erkennen liess, aber mit einer zu grossen Eilfertigkeit über die gewichtigen Momente des Textes hinwegdrängte, als dass man dabei in eine recht eigentliche religiöse Stimmung hätte kommen können. Den Mittel- und Höhepunkt des Concerts bildete Richard Wagner's »Liebesmahl der Apostel«. Die sich in dramatischer Steigerung bis zum Schluss gipfelnde, in ihrem Chorsatz ganz intricate Intonationsschwierigkeiten bietende Composition kam in sehr tüchtiger Weise zu Gehör. Ebenso die beiden anderen Chorstücke mit Orchester: »Der Blumen Rache«, Gedicht von F. Freiligrath, componirt von V. E. Nessler und »Donald Caird ist wieder da«, Gedicht von Walter Scott, in Musik gesetzt von Adolf Jensen. In ersterem giebt sich eine gute Begabung für musikalische Gestaltung und treffende Charakteristik kund, wie solche in der Oper leichteren Genres vorzugsweise am Platze ist. Nessler's Composition enthält einzelne recht gelungene Malereien und niedliche Balleteffecte; es verräth aber eine erstaunliche ästhetische Taktlosigkeit, solchen Text überhaupt für Männerchor zu setzen. In Jensen's »Donald Caird« dagegen deckten sich Inhalt und Darstellungsmittel vollständig; die originelle, in kecker drastischer Bäuerlichkeit auftretende Pièce macht einen guten Eindruck, wofern man überhaupt dem Texte Geschmack abgewinnen kann. Dieselbe wurde noch mit vieler Frische wiedergegeben, obgleich sie am Schlusse des sehr langen Concerts stand. Von den übrigen uns bisher unbekannt gewesenen Chorliedern können wir nur die zwei französischen Volkslieder, bearbeitet von Carl Reinecke, sowie Salentin von Isenburg (Tanzlied) von Jos. Rheinberger, als acceptable Beiträge zur Literatur des Männergesanges nennen. Frl. Mahlknecht vom hiesigen Theater, ein seltener Gast in unseren Concertsälen, erfreute uns durch den Vortrag der grossen E dur-Arie »Abscheulicher! Wo eilst du hin?« aus Fidelio und zweier Lieder: a) »Lehn' deine Wang' an meine Wang'« von A. Jensen, b) »Die Nachtigall« von Rob. Volkmann, welches letztere sie so prächtig sang, dass sie es wiederholen musste. Nicht weniger gefiel eine junge Violinistin, Frl. Amanda Maier aus Landskrona in Schweden (eine Schülerin des hiesigen Concertmeisters Röntgen). Dieselbe debütirte mit einem Concertsatze eigener Composition und documentirte sich darin als eine musikalisch vorzüglich begabte und geschulte Geigerin.

Nachdem Rubinstein wieder von uns geschieden war, wandte sich im 15. Gewandhausconcert, am 10. Februar, die Aufmerksamkeit des Publikums ungetheilt unseren heimischen Künstlern zu, denen diesmal die alleinige Lebendigmachung des Programms oblag. Da die Concertdirection wegen mancherlei gerechtfertigter Bedenken von dem projectirten skandinavischen Concerte absehen musste, war es ganz erfreulich, dass man die durch das Ausfallen der sonst üblichen Gesangsvorträge entstandene Lücke im Programm wahrnahm, um uns wenigstens mit zwei Orchesterstücken eines zur Zeit hier noch wenig gekannten nordischen Tonsetzers bekannt zu machen. Es waren: Charakterstück aus dem Ballet »Valkyrien« und Einleitung zum vierten Acte der Oehlenschläger'schen Tragödie »Hakon Jarl« von J. P. Hartmann. In beiden Stücken sprachen uns hauptsächlich die stimmungsvollen langsamen Einleitungssätze an. Die Allegros klangen mehr wie Illustrationen scenischer Vorgänge, waren aber auch als solche noch charakteristisch und wirksam genug, um sich als Intermezzos neben Mendelssohn's Hebriden-Ouvertüre und Beethoven's C moll-Symphonie — die Anfangs- und Schlussnummer des Concerts — hören lassen zu können. Zwischen jener Ouvertüre und Hartmann's Orchesterstücken trugen die Herren Kapellmeister Reinecke, Concertmeister Schradieck und Schröder das Tripelconcert für Pianoforte, Violine, Violoncello und Orchesterbegleitung von L. van Beethoven vor. Gehört dieses Werk auch nicht zu den blühendsten Schöpfungen dieses Meisters, so wussten die vorgenannten Herren dasselbe doch durch ein musterhaftes Ensemble zur schönsten Geltung zu bringen und würden sicher eine noch zün-



dendere Wirkung erzielt haben, wenn die drei concertirenden Instrumente in einem ausgeglicheneren dynamischen Verhältniss zu einander gestanden hätten und nicht hin und wieder durch die Orchesterbegleitung übertönt worden wären.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Hamburg.** (Die Maccabäer, Oper von A. Rubinstein, aufgef. in Hamburg am 9. Februar.) (Schluss.) Rubinstein hat, so lange er schrieb, der Beurtheilung stets Räthsel aufgegeben, weil er gleichsam in dem Zustande ewiger Entwickelung sich befindet, nach allen Richtungen hin und in alle Schulen hineinschweift, sich niemals festsetzt und deshalb sogar niemals zu einer bestimmt ausgeprägten Manier gekommen ist. Er ist ein hochbegabter Musiker, als solcher selbst manchmal Poet, aber sein Schaffen hängt von seiner Laune ab, welche, wenn sie gut ist, die schönsten Kinder erzeugt, wenn sie schlecht, hässliche Missgestalten. Und nicht blos einzelne ganze Werke stehen sich in solchem Zwiespalt gegenüber, auch in einem Werke allein finden sich hinsichtlich des Werthes und des Aufschwunges ganz von einander abweichende Partien. Der Rubinstein der grossen Symphonie »Ocean« ist ein anderer als jener der Lieder; die Kammermusikwerke, Concerte und Oratorien sind nicht aus gleichem Erze geformt, mit ihnen stehen die Opern in nicht sehr inniger Verwandtschaft; in allen diesen Werken stimmen nur mit einander die geistreichen Willkürlichkeiten, das Durchbrechen der conventionellen Schranken, das oftmalige sorglose Hingeben an Gewöhnliches, also die Feinde eines gesunden und vornehmen Wesens. Die neue Oper steht wieder in geringer Verwandtschaft mit der angeführten älteren, doch hat letztere unstreitig den Vorzug der jugendlichen Blüthe, einer reicheren Phantasie und einer glänzenderen Färbung. Wenn man, voll Begierde die jüngste grosse That eines angesehenen Tonkünstlers kennen zu lernen, nach den Maccabäern griff und sie studirte und prüfte, war die erste Bemerkung: dass Rubinstein sich aller Ausschreitungen und Ausschweifungen begeben habe, dass er der höchsten Einfachheit sich befleissige und dass er nur in höchster Klarheit Geordnetes bringen wolle. Er hat mit grosser Ruhe und Entsagung geschaffen, sich nicht allein vertraut, sondern Muster sich genommen, die in der dramatischen Musik viel gelten. Eine andere Bemerkung war die, dass mit diesen Einschränkungen eine Mattigkeit der Erfindung und eine fast geflissentliche Dürftigkeit in der Ausstattung sich einfinde; nur einzelne Stellen, darunter die grossen Steigerungen und der mächtige epische Ausbau des ersten Finales, vermochten Freude und Bewunderung zu erregen; man wusste im Voraus, dass hier mächtige Angriffe auf Gemüth und Ohr erfolgen müssten. Dennoch war für das Ganze, das sich, die schon genannten Breiten abgerechnet, wohlgefügt zeigte, die beste Hoffnung zu fassen; die Pracht, der Pomp, die Farben des Orchesters, die Rubinstein ja stets verschwenderisch ausstreut, mussten die Ergänzungen bringen. Das geschah beim Anhören des Werkes nur sparsam und wie das Schlagende und Ueberzeugende, das Unwiderlegliche überhaupt nur in einzelnen Fällen vorhanden ist, so ist das Hauptmittel zur grossen dramatischen Wirkung, das Orchester nur selten so gedacht und hergestellt, dass es den dramatischen Eindruck steigert und an sich selbst bedeutungsvoll wird. Die Kärglichkeit im Orchester, in der Composition überhaupt und in der Erfindung legt um so höhere Verpflichtungen den Künstlern auf der Bühne auf, und will man es gut mit der Sache meinen, so könnte man sagen, dass zu Gunsten der Stimmen, der feinen Entfaltung des dramatischen Lebens und des Wortverständnisses der Componist auf die Ausbeutung seiner Künste verzichtet habe. Man kann sich vorstellen, stehen lauter Sänger und Darsteller ersten Ranges, erfüllt von Liebe für ihre Noten und Charaktere, durchdrungen von einem hohen Glaubenseifer, gefällig und zart in dem süssen Spiel der Liebe auf der Scene, dass die Oper trotz ihrer Entsagung und ihrem kleinen Aufschwunge in der Musik doch mächtig packen kann, und der Beweis dafür würde in den Wiederholungen an anderen Orten zu finden sein.

Die erste Aufführung im Stadt-Theater leitete der Componist selbst; auch die letzten Proben waren von ihm beaufsichtigt worden. Anton Rubinstein trug einen glänzenden persönlichen Erfolg für sich davon; in welchen Zeichen dieser sich offenbart hat, weiss Jedermann ohne ausführliche Aufzählungen. Gegen den allgemeinen Verlauf der Aufführung ist Nichts einzuwenden: der Componist hatte die Zustimmung gegeben und sein Eintreten ist der diesmal einzig geltende Beweis der Güte. Unter den darstellenden Sängern zeichneten sich zu eigenem Vortheile und zum Heile des ganzen Werkes Herr Krückl und Frau Otto-Alvsleben aus; es sind dieselben Künstler, die überall sich tüchtig und tadellos zeigen und stets strengen Ansprüchen in der Musik und gesundem Geschmacke genügen. Herr Krückl gab den Helden Judah mit aller Energie in der Action und feiner Gliederung in den herzaufregenden Momenten, sein Gesang fügte sich wohl dazu; Frau Otto-Alvsleben sang nicht blos innig und leidenschaftlich, sie vermochte nicht minder wegen ihrer durchdachten Darstellung zu erfreuen. Die grosse Altpartie der Leah, eine Abart und Nachbildung der Fides, legt grosse und schwere Lasten einer Sängerin und Darstellerin auf; Fräulein Borée wird sich an das Tragen derselben durch Uebung gewöhnen. Diesmal war ihr die Bürde noch schwer; sie ist nicht mit grosser Einbildungskraft und glühendem dramatischen Feuer begnadigt und blieb fast in allen Scenen hinter der Nothwendigkeit zurück. Die ganz entschiedene Contra-Altlage der Partie ist ihrem Organ ungünstig, das die hier nöthige Tonleiter nicht in Fülle und Rundung besitzt. Die Anstrengung der vorausgegangenen Proben und die Aufregung einer ersten Aufführung sind in Rechnung zu bringen, die Folge wird ihr Kräfte leihen zur vollen Ausbeutung der einzelnen, zu fieberhaftem Gebaren drängenden dramatischen Scenen und zu gesunderer Stimmausgabe. Das Liebespaar, den abtrünnigen Eleazar und die syrische Prinzessin Kleopatra, stellten Frau Robinson und Herr Candidus dar; es ist nur zu erwähnen, dass beide Stimmen wohlklangen, ohne hohe seelische Empfindung auszuströmen, die dem Liebesduett im zweiten Acte nicht fehlen darf. Die beiden jüngsten Söhne der Leah sangen die Fräulein von Bretfeld (diese aus besonderer Gefälligkeit für das erkrankte Fräulein Schmidtler) und Rasig; sie sahen lieb und freundlich aus und entsprachen durchweg ihrer Aufgabe. Die kleinen Partien der Simeiten gaben die Herren Freny und Geleng; Herr Schmid bewies sich tüchtig als Feldhauptmann Gorgias. Den orthodoxen starren Priester Jojakim des Herrn Kögel ist Gutes nachzusagen, nicht das Gleiche dem König Antiochus, dem Herr Kindermann ziemlich übel mitspielte; er traf die Rolle nicht als Darsteller, als Sänger ist er zu unmächtig. Dieser Antiochus tritt erst in den Schlussscenen auf, die in der Dichtung hässlich und breit ausfielen; ihr widerlicher Inhalt und die unaufhörliche Wiederholung des Hosianna-Gesanges der zum Tode Verurtheilten werden nur versüsst durch lebendigstes Verhalten aller auf der Scene sich Befindenden, von denen, ausser den beiden Knaben, keines den gestellten Anforderungen entsprach. Man wurde erst froh des Zuschauens, als Judah am Schlusse eintrat, mit ihm der Chor der Sieger und von seinen Lippen die Worte tönten: »Der König Zion ist der Herr allein!« Ein sehr kurzer und bündiger Schluss, nachdem ihm die Brüder verbrannt sind und die Mutter vor Elend gestorben ist. Und der Chor steht dabei, ohne einzustimmen in das Lob des Königs Zion; vielleicht ist er mitleidiger gesinnt als der Sohn, der nur der Bürger eines theokratischen Staates in diesem schweren Momente sein will.

Den Chören haben Dichter und Componist grosse und dankbare Aufgaben zuertheilt; sie agiren als selbständige, bewusste Körperschaften und manchmal steigert sich ihre Musik, wenn Händel'sche Vorlagen untergebreitet sind, zu hoher Kraft. Doch solche Erhebung geschieht nur selten; es ereignet sich auf der andern Seite auch, dass die Chormusik zur Gewöhnlichkeit des Musettenstils herabsteigt. Die Sänger der Chöre thaten unter dem sie bewachenden Auge des Componisten ihr Bestes; auch das Orchester folgte mit Aufmerksamkeit und meist mit gutem Gelingen dem anführenden Componisten-Dirigenten. Die Ausstattung war entsprechend und recht hübsch und charakteristisch in den Costümen. Die Inscenirung war jedenfalls so geregelt, wie sie der Schöpfer des Werkes begehrt hatte.

(Hamb. Nachr. vom 11. Febr.)

Vorstehende, von Herrn Musikdirector Riccius verfasste Kritik theilen wir hier mit, weil sie geeignet ist, von dem Werke, wie es auf der Hamburger Bühne erschien, ein richtiges Bild zu geben. Dass dieser Bericht nicht ungünstiger lautet, als die Aufnahme wirklich war, ist seither schon bestätigt; denn bei der zweiten Aufführung, welche Herr Rubinstein nicht mehr dirigirte, war das Haus bereits leer und die dritte »zum Besten« des so sehr in Mitleidenschaft gezogenen Chores brachte so wenig ein, dass der Director seinem Chor das Versprechen gegeben haben soll, noch eine andere Oper zum Gewinn desselben spielen zu lassen. Es folgte dann noch eine vierte Aufführung, die fünfte wurde verschoben — alles bedenkliche Anzeichen. Der Componist wird in einigen Wochen Hamburg abermals besuchen, um Concerte (hauptsächlich Componisten-Concerte) zu geben und dann werden ohne Zweifel auch Versuche gemacht werden, die Maccabäer wieder in ein besseres Fahrwasser zu bringen. Einstweilen sagt man hier, die Juden feiern darin auf dem Theater Lange Nacht und das findet Niemand erbaulich, sei er nun Jude, Christ oder Heide. Ueber Rubinstein's geistliche Opernprojecte, die wir nicht erst seit gestern kennen, wird noch öfter zu reden sein. *D. Red.*



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**



Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. März 1876. **Nr. 10.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Die Oratorien von Carissimi. (Fortsetzung.) — Don Juan im neuen Opernhause zu Paris. — Münchener Musikbrief. IX. — Berichte (Göttingen, Leipzig, Hamburg). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Die Oratorien von Carissimi.

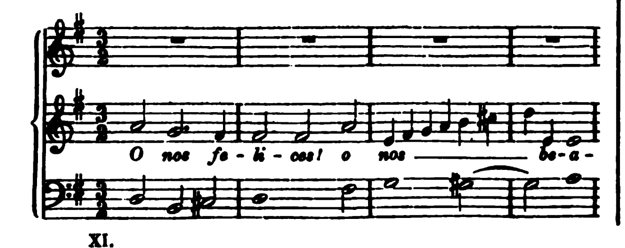
(Fortsetzung.)

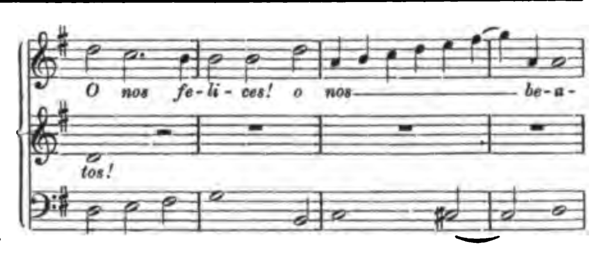
Schliessen wir an die Besprechung dieser beiden Stücke zugleich die eines oratorischen Werkchens verwandter Art, welches im Tone, im Umfange wie in den angewandten Kunstmitteln gleich gehalten und nur in der Begleitung etwas reicher bedacht ist.

3.
Martyres.

(Terray p. 293—308.)

Auch dieses rechnet Terray zu den Oratorien, nicht zu den Historien, und Allcock würde es den Motetten zuzählen. Es ist wohl nur zufällig, dass es sich in seiner Sammlung nicht findet. Das Stück ist wieder nur für drei Stimmen geschrieben, aber für Tenor und zwei Soprane. Nur der Tenor tritt allein auf und zwar als Führer; die beiden Soprane singen duettirend. Sobald sie dann, meistens unter Führung des Tenors, dreistimmig zusammen treten, beginnt eine vollere Begleitung. Dies ist die höchst einfache Anlage eines Werkchens, welches schon seines Umfanges wegen nicht zu den bedeutendsten gerechnet sein will, aber wieder voll ist von Schönheiten und jenem rührenden Ausdruck, der diesem Autor eigenthümlich ist. Der Tenor stellt Christus dar, die Soprane repräsentiren die Martyrer. Der Heiland heisst seine Genossen des Leidens theilnehmen an der ewigen Herrlichkeit, und sie drücken darauf gemeinsam ihre Freude aus. Ihr Duett »*O nos felices*« möge hier als Beispiel stehen, wie leicht und gesanglich frei Carissimi seine Cantilene gestaltete. Das Hauptthema des kleinen Satzes kommt zuerst in dieser Gestalt vor:







Nach einem $^4/_4$-Zwischensatze von nur vier Takten erscheint es darauf zum zweiten Male wie folgt:







Das ist gleichsam eine liedförmige Zeile, aber in einer Freiheit der Behandlung, von welcher wir trotz aller unserer Variationslust weit abgekommen sind. Dieses Exempel wird hier namentlich mitgetheilt als ein Beispiel der feinen und ausdrucksvollen Variation der Cantilene aus dem goldenen Zeitalter der Gesangskunst. Solcher Art waren also die Ausschmückungen der Stimme in jenen Zeiten, wie die besten Meister sie lehrten und gewiegte Sänger auch vielfach ex tempore sie anzubringen wussten. Es waren nicht eben Zauberkünste an technischen Schwierigkeiten; ihr ganzer Zauber liegt in dem schönen Gesange und einem entsprechenden Ausdrucke. Dass Carissimi wirklich der grosse gepriesene Gesangmeister war, für den seine Zeit ihn ausgab, lehrt jede Note die er geschrieben hat.

Das Oratorium *Martyres* würde nach damaliger Ausdrucksweise am einfachsten als ein Dialog von drei Stimmen *(Dialogo a 3 voci)* zu bezeichnen sein.

Berichtigung. Spalte 131, Z. 1 statt »eine leichtere Färbung« lies: »eine *lichtere* Färbung«.

(Fortsetzung folgt.)

Don Juan im neuen Opernhause zu Paris.

(Nach de la Genevais.)

Otto Jahn bedauert in seinem grossen Werke über Mozart*), dass wir keine unter den Augen des Da Ponte gedruckte Ausgabe des Gedichtes von Don Juan besitzen, die in Ansehung des Textes und der Inscenirung als Gesetz gelten könnte gleich dem Original-Manuscripte der Partitur. So viel ist gewiss, dass, nachdem nun bald seit achtzig Jahren jeder bezüglich dieses bewunderungswürdigen Dramas die Sache nimmt wie es ihm beliebt, es doch nicht übel wäre, endlich auf die ursprüngliche Idee zurückzugehen, wäre es auch nur um zu sehen, ob dieselbe in ihrem Keime diese Welt von Interpretationen, Commentaren, Glossen, Variationen und Hoffmann'schen Illustrationen enthält, von denen uns die Dichter, Romantiker und Aesthetiker immer vorerzählen. Nun wohl, diese Lücke ist gegenwärtig ausgefüllt. Jene ursprüngliche Ausgabe existirte, wie es scheint, ohne dass Otto Jahn darum wusste. Ein Bibliophile von hohem Stande besass eines dieser sehr seltenen Exemplare und überliess es Herrn Alfred von Wolzogen, der es zu seinem und unserm Nutzen verwendete in einem sehr interessanten Bande unter dem Titel: »Ueber die scenische Darstellung von Mozart's Don Juan«.*) Es handelt sich hier um den Text des Abbé da Ponte selbst, um jenen Text, der bei der ersten Aufführung in Prag am 27. Dec. 1787 benutzt wurde. »Dass bei dieser ersten Aufführung alle Andeutungen »des Textbuches genau befolgt wurden«, bemerkt Herr v. Wolzogen, »getraue ich mir nicht zu behaupten, denn man würde »damit dem Lorenzo da Ponte eine gewisse Unfehlbarkeit zu»gestehen, die ihm Mozart nicht zugestand, wovon man sich »bei der Durchlesung der Partitur vermöge einer Menge von »Zusätzen und Veränderungen von seiner Hand überzeugen »kann. Uebrigens muss billiger Weise auch constatirt werden, »dass sich diese Correcturen nur auf das Detail bezogen und »dass die grossen Linien des Programms überall festgehalten »wurden.« Dies gilt natürlich nur von dem Texte des in Prag aufgeführten Werkes, denn in Wien, wo im Jahre 1788 der Success bei der ersten Aufführung sich etwas zurückhaltend zeigte, sah man sich sofort veranlasst, zu Aenderungen seine Zuflucht zu nehmen. Verschiedene Stücke mussten ihre Stelle wechseln und andere wurden hinzugefügt, was in der Einrichtung des Dramas Modificationen hervorrief, worüber sich Rechenschaft zu geben später sehr schwer, wo nicht unmöglich war, in Anbetracht des Umstandes, dass, wenn wir auch die Prager Edition in einigen seltenen Exemplaren besitzen, doch die Wiener Version nur durch Tradition uns zukam. Nun weiss aber jeder, was in der Regel dieses Wort bedeutet. Wer in der Theatersprache von Tradition redet, der versteht darunter die Intervention einer Menge von ausserhalb der Autoren des Stückes stehenden Persönlichkeiten, die Collaboration von Schauspielern, welche die Hauptrollen gaben, nicht minder von Regisseuren und Maschinisten, woraus folgt, dass, so oft ein Werk wieder vorgenommen wird, es sich darum handelt, dass jeder Darsteller sein ganzes Auftreten, das Costüm, die Intonationen und selbst die kleinsten Bewegungen nach denen seines Vorgängers richtet, und der darauf folgende dann wieder diesen nachahmt. — Doch wie dem auch sei, das *libretto* von Prag, wie es uns Herr v. Wolzogen übermittelt hat, ist eben so lehrreich als unterhaltend. Wir entnehmen daraus, dass jener Don Giovanni, bevor er zum Typus geworden ist, ganz einfach ein *giovane cavaliere estremamente licensioso* war. Welch eine ehrliche und gemüthliche Naivetät, die uns den »Curiazier, ein Adeliger aus Alba« unseres alten Corneille in das Gedächtniss ruft, sowie den Umstand, dass der Commandeur Gonzalo de Ulloa heisst, ein charakteristischer Zug, der von vorn herein das Drama des Lorenzo da Ponte mit der directen Tradition des Tirso de Molina in Zusammenhang bringt.

Es bedarf kaum der Erwähnung, dass die Inscenesetzung auf unseren Bühnen, wenn es ihr auch hin und wieder begegnet, mit den Vorschriften des Autors in Uebereinstimmung zu sein, sich doch oft sehr weit davon entfernt. Sehen wir ab von den untergeordneten Scenen, halten wir uns zum Beispiel an das erste grosse Finale. Da Ponte verlangt, dass bei dem ersten Angstschrei Zerlinens und wenn die drei Masken dem Opfer zur Hülfe herbeistürzen, die Bühne sich leere: *i suonatori e gli altri partano confusi*. Ganz sicher fordert es so die dramatische Wahrheit; aber wohin käme da der musikalische Effect? Wir wissen Alle, dass Mozart hier keinen Chor hingeschrieben hat, und dass nur die Hauptpersonen des Stückes beschäftigt sein sollen. Abgesehen davon, dass die schuldige Rücksicht auf den Text es befiehlt, befiehlt auch — ich wiederhole es — die Wahrheit, dass es so sei, in Betracht, dass in

---

*) Mozart, Biographie von Otto Jahn. Vier Bände. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

*) Ueber die scenische Darstellung von Mozart's Don Giovanni mit Berücksichtigung des ursprünglichen Textbuches von Lorenzo da Ponte von Alfred Frhrn. v. Wolzogen. Breslau 1878.



der Regel *la buona gente* sich um die Händel der Vornehmen nicht kümmert und es den gnädigen Herren überlässt, die Sache unter sich auszumachen. Ganz richtig; allein ist das beste Raisonnement so viel werth, dass man deshalb auf einen der glänzendsten Effecte verzichtet, welchen die theatralische Musik zu erringen im Stande ist? Dieses Finale, wie es gegenwärtig in der grossen Oper gegeben wird, mit seiner reichen Klangwirkung, den Decorationen, Costümen, Figuranten, mit sieben leitenden Stimmen, welche von Gabriele Krauss und Faure geführt werden, mit seinem gewaltigen Doppelchore ist eine der grossartigsten Productionen unserer Académie nationale, eine derjenigen Kundgebungen, die man nur bei ihr suchen muss, wie bei dem Conservatorium die Beethoven'schen Symphonien; indem ich es kürzlich hörte, dachte ich an Fidelio. Was für einen Erfolg könnte man mit solchen Kräften aus dem wundervollen Ensemble-Stücke erzielen, welcher jenes Meisterwerk krönt? Abgesehen davon, dass man an Mlle. Krauss eine ausgezeichnete Leonore besitzt, die sich gegenwärtig langweilt, weil sie nichts zu thun hat; denn für eine Künstlerin von ihrem Temperament heisst es so viel als nichts thun, wenn sie sich auf drei oder vier unaufhörlich wiederholte Rollen beschränkt sieht. Im Müssiggange von der Bühne leben ist ein Geschäft, womit sich nur die Mittelmässigkeit begnügen kann; höhere Naturen haben einen anderen Beruf, und es wäre fürwahr eine schlechte Politik, diesem Bedürfnisse, das sie stets quält, nicht Rechnung zu tragen.

Doch kehren wir zu dem Libretto von Prag zurück. Jeder kennt das famose Sextett; ein Wunderwerk, das kaum seines Gleichen hat. Nun wohl, hat man sich jemals klar gemacht, wo die Handlung vor sich geht? Auf der Bühne muss man das doch genau bestimmen. Welche Decoration hat man dieser köstlich romantischen Scene zu geben, bei der alle Personen sich zusammenfinden, Don Juan ausgenommen, dessen Kleid Leporello entlehnt hat, und der nur um so mehr gegenwärtig ist — möchte man sagen — weil er nicht erscheint. Ich weiss nur so viel, dass bei der Wiederaufnahme des Werkes im Jahre 1866 diese Schwierigkeit sich geltend machte, sowie dass nachdem wir hierüber mit dem Director gesprochen hatten, man sich dafür entschied, einen jener neutralen Plätze, halb Strasse halb Garten zu wählen, die das gewöhnliche Auskunftsmittel der alten Komödie sind. Daraus kann man sich unsern Drang erklären, hierüber das Original-Document zu Rathe zu ziehen, so wie unsere Enttäuschung, als wir dort die sinnlosen Worte lasen: *atrio oscuro in casa di donna Anna.* Eine Vorhalle in dem eigenen Hause der Donna Anna, welch ein unglaublicher Einfall! Es liegt hier augenscheinlich ein Ausdrucksfehler vor, denn wie wäre anzunehmen, dass Leporello als Don Juan verkleidet auf den Gedanken kommen könnte, Donna Elvira in den Palast des Commandeurs zu führen? Es ist vielmehr hier zu lesen: *in casa di donna Elvira,* obwohl bei dieser Aenderung die Wahrscheinlichkeit im Ganzen nur wenig gewinnt. Auf welche Art sollten in der That Donna Elvira und Leporello, welche eben erst von Don Juan verscheucht wurden, es anstellen, um in ein Haus zurückzukehren, dessen Umgebung von Masetto und seinen Leuten umlauert wird? was haben überdies hier anfänglich Donna Anna und Don Ottavio, Donna Zerline und ihr Bräutigam zu thun, und warum sollte die ganze Gesellschaft darüber in Erstaunen ausbrechen, Donna Elvira bei sich, in ihrem eignen Hause anzutreffen? Es ist sicher, dass hier der Text von da Ponte nichts aufklärt und dass, nachdem der Autor uns keinen stichhaltigen Grund angiebt, wir die Lösung des Räthsels anderwärts zu suchen haben.

Ueber Don Juan wie über Hamlet und über Faust sind die Commentare nicht zu zählen; wir haben, so weit es uns möglich war, Bibliotheken durchwühlt und rühmen uns, behaupten zu können, dass kaum irgend eine interessante Aufführung dieser Meisterwerke stattgefunden hat, der wir nicht beigewohnt hätten. Was nun die Scene anbelangt, die uns beschäftigt, so dürfte die Art und Weise, wie man sie in Wien giebt, die beste sein. Die Scene versetzt den Zuschauer in eine verfallene gothische Kapelle, die sich in der Nähe des Kirchhofs befindet, wo der Commandeur ruht; das Auge gewahrt sogar durch die Umrahmung eines gegenüber befindlichen grossen oben halbrunden Fensters die Statue. Obwohl malerisch hat diese Auslegung ihre kritische Seite, denn durch die vorausgehende Andeutung escomptirt sie den an das Grab mahnenden tragischen Effect der Episode, welcher nachfolgt; allein vom Gesichtspunkte der Wahrscheinlichkeit und des dramatischen Fortganges aus ist sie die zulässigste, die man finden konnte. Zum mindesten entspricht sie vollkommen dem Gemüthszustande der Donna Anna, auf welche sich von diesem Momente an das Hauptinteresse des Zuschauers concentrirt.

Es gab eine Zeit, wo sich das Publikum daran gewöhnt hatte, in der Tochter des Commandeurs nichts als eine Cavatinen-Prinzessin zu sehen, langweilig wie die übrigen und vielleicht nur noch langweiliger wegen der sie verhüllenden langen schwarzen Schleier und der untröstlichen Wittwen-Miene, der sie fortwährend zur Schau trägt. Der Fehler lag an den Sängerinnen, welche blos auf die Virtuosität bedacht waren und *à l'italienne* spielten und sangen, durchdrungen von der unumstösslichen Ueberzeugung, dass auf der Bühne die eine Persönlichkeit so viel bedeute als die andere, und dass alle Charaktere wie alle Cavatinen sich gleichsehen. Diese saubere Kunstrichtung, so abgestorben sie auch zu sein scheint, möchte zuweilen auch heutzutage gern zum Leben erweckt werden und wir würden bald sehen, wie sie wieder freies Spiel gewänne, wenn ihr nicht hin und wieder gewissenhafte und kräftige Naturen nach dem Schlage der Krauss in den Weg träten. Henriette Sonntag hatte die auszeichnende Ehre, die Erste zu sein, welche mit der traditionellen Routine der Salle Louvois brach. Von dieser Rolle, die man bis dahin zu singen ohne sie zu verstehen sich begnügt hatte, besass sie die richtige Empfindung und Auffassung. Die Gestalt klärte sich, empfing eine Seele; die Künstler, das Publikum, alle Welt war ausser sich vor Enthusiasmus, und Delaroche in der Meinung, das Portrait der Sonntag zu machen, malte die Donna Anna. Es war aber auch richtig, sie war etwas Anderes als eine Puppe mit Vocalisen; der Musik war nun die Macht gegeben zu gestalten, Charakter und Typen zu schaffen, fähig, nachdem sie einen Abend lang unser ganzes Interesse beansprucht hatten, auch Tags darauf noch im tiefsten Grunde unseren Geist anzuregen, — ein Mozart ging dadurch gleichen Schrittes mit einem Shakespeare oder Molière. Das hatte man noch nicht gesehen; unterdessen streute Hoffmann die feurigen Blätter seines Commentars in die vier Winde. Wie es fernerhin unmöglich ist, den Hamlet zu lesen, ohne an die Analyse zu denken, welche Goethe von ihm gegeben hat, ebenso wird einem Manne von gebildetem Geiste während jeder Aufführung des Don Juan Hoffmann's Analyse vorschweben. Uebrigens hat Hoffmann zu viel gesagt; er ist ein phantastischer Träumer, voll Hallucinationen und Visionen. Verfolgt man ihn aufmerksam, so erhält man nachstehendes Register seiner geistigen Dispositionen: »Uebermaass von Religiosität; musikalisch-humoristische bis zur Tollheit getriebene Exaltation; morose, caprizirende, exotische, krankhafte Ironie.« Sein geistiges Leben zersplittert sich in musikalischen Sensationen und Dissonanzen; ein Blick auf jenes Register genügt, um uns den Wirthshaus-Somnambulen zu zeigen, dessen Einbildungskraft nur in Folge von Ueberreizung producirt und deshalb vielfach Chimären zur Welt bringt. Im Uebrigen sieht Hoffmann nur durch die Brille seiner Zeit, bethört von der romantischen Psychologie, wie es unsere heutigen Gelehrten von der einfachen sind. Auf solche

Art passiert es ihm, in jenem Meisterwerke eine Reihe von Dingen zu entdecken, welche Mozart nicht hinein gelegt hat. Wenn aber auch deshalb die Glosse manches davon aufgeben muss, so ist doch vieles davon aufrecht zu erhalten, und dies geschieht durch die neue Interpretation. Donna Anna, wie Ximene, hat den Tod ihres Vaters zu rächen; auf ersterer lastet zudem die an ihrer Ehre verübte Gewaltthat bei jenem für immer verhängnissvollen Zusammentreffen, wovon Mozart's Erzählung in tragischer, leidenschaftlich erregter, selbst durch die Zurückhaltung nur noch beredterer Weise alle Einzelheiten berichten zu wollen scheint. Aus dieser unglückseligen unvergesslichen Stunde entwickelt sich die ganze Persönlichkeit. Der Mann, der sie soeben beschimpft hat, er muss sterben.

»Wenn er nicht heut noch stirbt, muss ich ihn morgen lieben.«

Wird sie wohl bis morgen warten, ihn zu lieben? Diese Frage ist eben so schnell gelöst als gestellt, wenn man bedenkt, dass jener Mensch Don Juan ist. Aber Don Juan hat ihren Vater erschlagen, sie muss ihn hassen, auf Leben und Tod verfolgen, ohne es zu wagen, nur einen Augenblick lang an sich selbst zu denken und zu untersuchen, ob nicht eine unheimliche, wild auflodernde Liebe, das Ergebniss eines geheimen Zaubers, mit dem Hasse sich complicirt, und ob nicht die eifersüchtige Liebende hinter der rächenden Eumenide sich verbirgt. Nach dem Vorbilde jener Heroen und Heroinnen des Alterthums, die um einen Feind den unterirdischen Göttern zu weihen, ihre eigene Existenz zum Opfer brachten, hat sich Donna Anna dem Tode gewidmet, sie fühlt, dass Don Juans Stunde sich naht, und dass, sobald diese Stunde gekommen, der sie verzehrende Hass sich beruhigen und es dem Opfer vergönnt sein wird, den Frevler unter den Schatten wiederzufinden; bis dahin aber keine Ruhe, kein Aufschub! So erklärt es sich uns, dass nach dem Weggange von dem verhängnissvollen Balle sie dem Bedürfnisse zu beten nachgiebt und sich zur Kapelle verfügt, die sich in der Nähe des Grabmals des Commandeurs befindet. Don Ottavio, stets Trost und Zärtlichkeit spendend, begleitet sie: *tergi il ciglio, o vita mia!* So sehen wir nun die Decoration gerechtfertigt durch die Anwesenheit der beiden Hauptpersonen; was die übrigen angeht, so liegt an ihnen weniger, denn seit dem Augenblicke, wo Donna Elvira und Leporello im Begriffe sind, sich zu verirren, wo Zerline und Masetto aufs Gerathewohl zur Verfolgung des Don Juan sich anschicken, ist es klar, dass diese Personen überall zusammentreffen können.

(Schluss folgt.)

Münchener Musikbrief.

IX.

St. Ende Januar 1876. Aus dem vorigen Monate habe ich Ihnen über eine ungewöhnliche Anzahl schöner und interessanter musikalischer Aufführungen zu berichten. Die *haute saison* war scharf im Zuge und brachte fast nur Vollwichtiges; das Geringe blieb daneben ziemlich unbeachtet.

Schon der 1. December ging nicht musikarm vorüber. Nach dem vorhergehenden erfolgreichen Debut hatte sich das neu organisirte Streichquartett Walter-Steiger-Thoms-Müller zu seiner zweiten Soirée ein ungleich schwierigeres Programm vorgesetzt und brachte auch dieses in höchst anerkennenswerther Weise zu Gehör. Dies mag vor Allem von dem poesievollen Quartette Op. 75 in H-moll von F. Lachner gelten, dessen erster Satz auf einer Cantilene von aller Einfachheit mit meisterhafter thematischer Arbeit und Klarheit aufgebaut ist, während sein Adagio zwischen silbertönenden Sphärenklängen und empfindungsvoller Melodie abwechselt, dann aber Scherzo und Finale in lebhaft erregter, oft muthwilliger Weise vorüberziehen. Sowohl das den Geist der Composition vollständig erfassende Zusammenspiel, als der Vortrag der zahlreichen Solostellen war von feiner Nüancirung belebt; im Einzelnen schien jedoch da oder dort die zweite Geige von den übrigen Instrumenten etwas gedeckt. Das leidenschaftlich düstere, so zu sagen zornerfüllte Quartett Op. 95 in F-moll von Beethoven, welches in Auffassung und Rhythmus viele Schwierigkeiten bietet, wurde etwas ängstlich und im Scherzo und Finale etwas überhastet vorgetragen. Den zweiten, *Allegretto ma non troppo* überschriebenen Satz, den einzig freundlichen in diesem Werke, nahmen die Künstler wohl zu langsam und ernsthaft, wodurch die fugirten Stellen eine gewisse Schwerfälligkeit erhielten, während der Beisatz zur Tempobezeichnung des Scherzo »*ma serioso*« etwas mehr Berücksichtigung im Zeitmaasse und in der Art des Vortrages verdient hätte. Zur Eröffnung der Soirée war wieder eines der Jos. Haydn gewidmeten Quartette Mozart's, jenes in G-dur, gespielt worden, dessen Vortrag im Ganzen sehr gut gelang; nur das Menuetto verfiel in ein zu schnelles Tempo.

Am 4. December gab Herr Hans Hasselbeck vor einem sehr kleinen Auditorium bei ungewöhnlich hohen Eintrittspreisen im Museumssaale ein Concert mit lauter eigenen Compositionen. An der Spitze des sonderbaren Programms stand ein dreisätziges Nonett für die üblichen fünf Streich- und vier Blasinstrumente, eine Zusammenstellung, mit welcher der grösste musikalische Wohllaut, die feinste Klangwirkung ermöglicht ist. Wenn Herr Hasselbeck hiermit das gerade Gegentheil erreicht hat, so hat er diesen Effect dem Mangel jeder wohllautenden und anmuthigen Erfindung und der scheinbar vollständigen Orchestrirungsunkenntniss in erster Linie zu verdanken; man denke sich hierzu einen Liszt-Wagner'schen Harmonisirungs-Abklatsch und eine nicht ergründbare formelle Anordnung, so kann man sich einen annähernden Begriff von dem musikalischen Charakter dieses Nonettes machen. Diesem Werke folgten zunächst drei Lieder für Baryton und Nonett, welche Herr Hasselbeck mit entweder ganz heiserer oder ganz verfallener Stimme selbst sang; nach ihnen hätte sich »Tristan und Isolde« lieblich anhören lassen: entsetzlich entfloh ich mit manchem Andern dieser Qual nach dem zweiten Liede.

Ueber die am 7. December stattgefundene Aufführung von G. Verdi's Requiem habe ich Ihnen bereits gesondert berichtet (Nr. 6 u. f. d. Bl.).

Der erste Cyklus der Triosoiréen der Herren Bussmeyer, Abel und Werner schloss bereits am 11. Dec. mit einem sehr interessanten Programme, an dessen Spitze sich Joh. Seb. Bach's Adur-Sonate für Clavier und Violine befand. Die Herren Bussmeyer und Abel spielten dieselbe geschmackvoll und klar, vielleicht nur etwas zu modern; übrigens sind die Bach'schen Violinsonaten so sehr anziehende und feine Kammermusikstücke für den kleinsten Raum und den engsten Kreis, dass sie schon beim Uebertrage in den Concertsaal etwas von ihrem Reize zu verlieren scheinen. Höchst wirkungsvoll gerade im grösseren Kreise sind die selten gehörten poesiereichen vier Trio-Phantasiestücke Op. 88 von Rob. Schumann, welche der Auffassung und dem Zusammenspiel manche Schwierigkeit boten, die meisterlich überwunden wurde; einzelne der bei Schumann mit Vorliebe wiederkehrenden, zunächst rhythmischen Motive und hieran angeknüpften Spielereien hätten wohl eine schärfere Accentuirung zumal in der »Humoreske« verdient. Als freundliches Intermezzo sang Fräul. Radecke drei Lieder von Rubinstein, bei welchen nur der gefühlvolle Vortrag und der liebenswürdige Stimmklang den geringen musikalischen Werth der Compositionen vergessen liess. Das schliesslich aufgeführte Trio Op. 5 in B-moll

von Rob. Volkmann trägt alle Zeichen einer F. Liszt gewidmeten Jugendarbeit an sich; bedeutend und schwungvoll in den Gedanken, ungeordnet und phantastisch in der Form, wildstürmend in der Durchführung und mit vorwiegender Berücksichtigung des Clavierpartes vermag es mehr nur momentan zu interessiren als dauernd zu fesseln. Volkmann hat nachgehends klarere und vollendetere Werke geschrieben; an musikalischem Gedankengehalte überragen das B moll-Trio wenige derselben und insofern war dessen besonders durch treffliches Zusammenspiel glänzende Wiedergabe sehr dankenswerth. Der erste Cyklus dieser Triosoiréen zeigte ein hingebendes Studium und ein technisches Beherrschen der gespielten Werke, sowie ein mustergültiges Zusammenwirken der Spieler; bei dem steigenden Besuche und Interesse des Auditoriums steht eine Fortsetzung in nächster Saison bestimmt zu erwarten.

Erst am 13. December begannen für diesen Winter die Soiréen der kgl. Vocalkapelle. Die bedeutendsten Namen classischer Kirchenmusik: Palestrina mit dem sechsstimmigen »*Tu es Petrus*«, Vittoria mit dem vierstimmigen »*Jesu dulcis memoria*« und Mich. Haydn mit dem gleichfalls vierstimmigen »*Tenebrae factae sunt*« standen an der Spitze des Programms. Ihnen folgte ein freundlich wiegendes Weihnachtsliedchen von Seth Calvisius, einem hochgelahrten deutschen Universalgenie vom Ende des 16. Jahrhunderts. Herr Hofmusiker Brückner spielte mit Herrn Otto Hieber ein Arioso für Violine mit Orgelbegleitung von Jul. Rietz, welches nur ob des schönen, gesangvollen Vortrages und der harmonischen Klangwirkung ansprach, da es ziemlich gedankenarm und in Folge von rhythmischen Verschiebungen unruhig ist. Wirkungsvoller war Herrn Brückner's wahrhaft classisches Spiel in der stilvollen Sonate »*Le tombeau*« des 1764 ermordeten Pariser Violinvirtuosen Leclair; ein nobler und voller Ton verband sich mit der geistigen Durchdringung und technisch fertigen Ausführung des Werkes zu einem bedeutenden Gesammteindrucke. Der stimmungsvolle, elegische Gesang aus »Fingal« von Ossian für Frauenchor mit Begleitung von Harfe und zwei Hörnern von Brahms scheint mit Recht bereits ein werthvolles Repertoirestück der kgl. Vocalkapelle geworden zu sein. In der That sehr minniglich und zart waren die beiden vierstimmigen altdeutschen Liebeslieder von Hans Leo Hasler: ein Girren und Schmachten, wie man sich es von unsern knorzigen Vorvätern aus dem kraftvollen 16. Jahrhundert gar nicht erwarten sollte. Wenn ich nach der prächtigen zweichörigen Motette »Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf« von J. S. Bach und des klangvollen zweichörigen 98. Psalms von F. Mendelssohn erwähnt habe, so erübrigt nur noch eine Novität zur Besprechung. Der beliebte Erzähler und Landschaftsschilderer C. Stieler hat »Waldlieder einem Försterstöchterlein in's Stammbuch« gedichtet, welche Herr Hofkapellmeister Wüllner in Musik gesetzt hat. Es sind acht vierstimmige Gesänge geworden, in welchen anziehende Melodien, meisterhafte und wirkungsvolle Stimmführung, schöne Declamation und musikalische Charakteristik zu finden sind. Gleichwohl dürfte die Hälfte dieser Dichtungen zur Composition für vierstimmigen Kunstgesang keineswegs besonders geeigenschaftet gewesen sein, da sie einen zu familienhaft-biederen und volksthümlich-naturalistischen Ton anschlagen; die übrigen vier, Nr. 1, 4, 6 und 8, welche lediglich eine von sentimentaler Romantik angehauchte Grundstimmung zeigen, boten der Musik dagegen eine erfolgreich behandelte Unterlage. Unter sich sind indessen auch diese Lieder zu wenig verschiedenen Charakters. Die sämmtlichen Nummern des Programmes fanden bei einem allerdings kleinen Auditorium den wohlverdienten reichen Beifall. Die Vorträge der kgl. Vocalkapelle unter Herrn Hofkapellmeister Wüllner's feinfühliger Leitung erfreuen auch heuer durch die gleiche »Vollendung« — das Wort ist hier in der That im strengsten Sinne am Platze — wie seit Jahren und würden ein recht zahlreiches Publikum verdienen.

Der Cyklus der Quartettsoiréen fand am 15. Dec. einen recht gelungenen Abschluss. Die Herren Walter, Steiger, Thoms und Müller spielten die beiden Quartette Op. 76 Nr. 3 in C-dur von Josef Haydn mit den Variationen über das Kaiserlied und Op. 41 Nr. 2 in F-dur von Robert Schumann. Die Wiedergabe des Kaiserquartetts traf vollkommen seinen majestätischen Charakter und erfreute durch ihre Klarheit. Das in der Form so sehr vollendete und technisch schwierige Schumann'sche Quartett erfordert und erhielt eine virtuose Behandlung, ohne dass das feine künstlerische Empfinden dabei gemangelt hätte. Einen sehr erwünschten und weihevollen Schluss bildete Beethoven's Septuor Op. 20 unter Mitwirkung einiger Herren der kgl. Hofkapelle. Der Vortrag war ein gut schattirter und abgerundeter; jedoch würde ich gern einige Vortragsmanieren, die sich bei diesem Werke *per abusum* ausgebildet zu haben scheinen, verzichten. Ein unrichtiger Einsatz dagegen sollte absolut nicht vorkommen. Mit seltener Tonfülle und Innigkeit im Ausdrucke glänzten namentlich das Horn — Hr. Strauss — und das Violoncell — Hr. Müller. Jedenfalls haben die drei Quartettsoiréen dieser Saison bewiesen, dass das schönste Gebiet der Kammermusik wie früher mit dem grössten Fleisse und besten Erfolge bebaut wird. Mögen die vier neu vereinigten Künstler mit gleichem Eifer in der classischen Musikpflege fortfahren und sich darin zu stets höherer Vollendung emporschwingen.

Ein grosses Vergnügen bereitete die hiesige Hofbühne den Freunden classischer Musik mit der Neueinstudirung und am 14. December erfolgten Wiederaufführung von Cimarosa's »Heimlicher Ehe«. Den Mozart'schen Genius vermochte zwar Cimarosa's Talent allerdings nicht zu erreichen, aber des Ersteren directer Einfluss auf den Zeitgenossen ist unverkennbar; insbesondere »Figaro's Hochzeit« scheint Cimarosa manches Muster gegeben zu haben. Jedenfalls besass Letzterer ein seltenes Talent für anmuthige Melodien und plastische Ausarbeitung der vom Dichter gebotenen Situationen, während die Instrumentation geradezu eine Meisterhand bekundet. Nebenbei bemerkt ist jedoch das Buch nicht von da Ponte, wie man lange glaubte, sondern von Bertatti. Die liebliche Oper wurde zum ersten Male in Wien 1792 gegeben; Kaiser Leopold war von diesem zierlichen mit sprudelnder Laune gewürzten Meisterwerke so entzückt, dass er nach der ersten Vorstellung Sänger und Musiker zu einem Souper lud und sich dann die Oper nochmals vorspielen liess. Wer hätte nicht gern bei der jüngsten hiesigen Vorstellung den Kaiser Leopold nachgeahmt? Von den Darstellern wurde allerliebst gesungen und gespielt; dafür bürgen die bewährten Namen: Herr Kindermann, Herr und Frau Vogl, Herr Sigl, Frl. Seehofer. Neben ihnen erfreute auch eine junge Künstlerin, Frl. Keil, durch correcten, anmuthigen Gesang und anziehendes Spiel. Das Orchester schien nicht ganz glücklich disponirt oder dieser musikalischen Filigranarbeit allzusehr entwöhnt zu sein: meines Erachtens auch eine der schädlichen Wirkungen der »grossen Oper«.

Am 18. December v. J. veranstaltete Hoffbauer's neugegründeter Gesangverein, welcher mit seiner Aufführung von Liszt's Oratorium »Christus« am 12. April v. J. (Sp. 489 d. Bl.) eine zweifelhafte Berühmtheit erlangt hat, wieder ein Concert, diesmal ganz bescheiden ohne Orchester und im Museumssaale. Das Programm bestand — armselig genug — wieder aus ein paar Nummern jenes Oratoriums, welche mit Harmoniumbegleitung sehr unrein gesungen wurden, aus einigen wenig bedeutenden verkünstelten Chorsätzen des »Deutschen Liederspieles« von Heinr. von Herzogenberg und aus Schumann's Clavier-Quintett, gespielt von Herrn Pianisten

Schmeidler mit — einigen Militärmusikern. Welche Auffassung hierbei herrschte, geht unter Andern schon daraus hervor, dass das herrliche Trauermarsch-Andante statt im $^4/_4$- im $^6/_8$-Takte gespielt wurde. Darum genug hiervon!

Ein Zeichen des Fleisses unserer Bühnenmitglieder war es, dass am 21. December schon wieder eine neu einstudirte Oper: Halevy's »Blitz«, über die Bretter ging. Das Werk wurde am 30. Dec. 1835 zum ersten Male in der Opéra comique, am 24. Nov. 1837 zum ersten Male hier gegeben und hat hier dann sehr lange geruht; es heisst »komische Oper«, ist aber richtig bezeichnet eine Spieloper und beschäftigt nur vier Personen, zwei Soprane und zwei Tenore. Die Oper beginnt in dem leichten tändelnden Conversationstone Auber's, steigert sich aber nicht selten zu wahrer Grossartigkeit und enthält manche vortreffliche musikalische Nummer. Bei der anerkennenswerthen Darstellung durch die Frl. Radecke und Meysenheim und die Herren Nachbaur und Schlosser blieb denn auch der verdiente Erfolg keineswegs aus. Hoffentlich darf man diese Oper wie Cimarosa's »Heimliche Ehe« als neugewonnenes, dauernd anziehendes Repertoirestück begrüssen.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Göttingen, 18. Februar.

Mt. Der dritte akademische Concertabend war dem Oratorium Herakles von Händel gewidmet. Der Hochschule für Musik in Berlin gebührt das Verdienst, durch ihre Aufführung die Aufmerksamkeit auf das Werk gelenkt zu haben, das sich denn auch bereits vieler Orten Eingang verschafft hat. Es verdient unsere Beachtung im vollsten Maasse. Wenn es auch in Bezug auf Hoheit und Macht der Chöre mit anderen Händel'schen Oratorien, z. B. Messias, Israel in Egypten u. a. nicht concurriren kann, so hat es doch wieder Vorzüge und Reize anderer Art, überhaupt ist es ein Oratorium von Händel, und das acceptirt man immer auf Treu und Glauben. Besonders anziehend ist der reiche Stimmungswechsel in den Solis, jede Situation ist überaus treffend und schön gezeichnet, und hier ragt besonders die Partie der Dejanira hervor, nächst ihr die des Herakles. Beide Partien gestalten sich gegen den Schluss zu immer dramatischer und nehmen schon deshalb unser Interesse mehr in Anspruch. Mit der von Herrn Musikdirector Hille vorgenommenen Kürzung des Werkes kann man sich wohl einverstanden erklären. Sie betraf nicht die Chöre, denn diese wurden sämmtlich ausgeführt, sondern nur die Soli, deren eine Anzahl geopfert war. Vielleicht könnte unbeschadet des Zusammenhanges noch mehr gekürzt werden. Die hiesige Aufführung währte $2^3/_4$ Stunden. Eine Normal-Kürzung — die Vorfrage, ob derartige Werke von Händel überhaupt gekürzt werden sollen und dürfen, will ich als im bejahenden Sinne ausgefallen betrachten — lässt sich nun einmal nicht herstellen, schon aus dem einen Grunde nicht, weil Rücksichten auf die gerade zur Verfügung stehenden Solisten zu nehmen sind. Deshalb wird die Kürzung an verschiedenen Orten verschieden ausfallen. Hier blieb nur Herakles das Seine, Dejanira, Iole, Hyllos und Lichas mussten theils mehr, theils weniger abgeben, und doch hörten wir noch eine erhebliche Anzahl schönster Arien. Ungünstige Verhältnisse veranlassten, wie ich erfuhr, den Dirigenten, das Werk ohne Mitwirkung des Orchesters aufzuführen. Der Chöre wegen that mir dies besonders leid, denn diese würden mit Orchester sich imposanter ausgenommen und den Solis gegenüber einen kräftigeren Hintergrund gebildet haben. Auf der andern Seite aber hat es auch seinen Reiz, zu sehen oder vielmehr zu hören, wie der Chor bis ins Einzelnste hinein sich zu entfalten vermag und unbehindert und klar austönen kann. Ich halte es deshalb auch für kein Majestätsverbrechen, ein Händel'sches Oratorium gelegentlich mit Clavier aufzuführen. Gerade weil bei Händel das Hauptgewicht auf dem vocalen Theil ruht, wird es immer seine Wirkung thun. Wer vor der Alternative steht, ein solches Werk entweder gar nicht oder nur mit Clavier aufzuführen, dem werde ich immer zurufen: führ's getrost mit Clavier auf. Mit unsern neueren Oratorien verhält sichs in dieser Beziehung schon anders, doch kann und will ich hier nicht näher darauf eingehen. Die Ausführung der Chöre durch die Singakademie liess nichts zu wünschen übrig. Was die Besetzung der Soli anlangt, so ist in erster Reihe zu nennen die Concertsängerin Fräul. Marie Koch aus Stuttgart, welche die Partie der Iole sang. Im getragenen wie colorirten Gesange leistet dieselbe gleich Treffliches, davon legten Zeugniss ab die Arien »Ruhe sanft, lieb Vaterherz« und »Banne Lieb' aus der Brust«. Auch der recitativische Gesang ist bei ihr wohl aufgehoben. Ihre Stimme, ein volltönender hoher Sopran, in der bewährten Schule ihres Vaters, des bekannten Gesang-Professors in Stuttgart, gebildet, eignet sich ganz besonders für Oratoriengesang. Ihre Leistungen wurden vom Publikum sehr beifällig aufgenommen. Die Concertsängerin Fräul. Johanna Ulrich hatte in der Partie der Dejanira einen schweren Stand, denn sie ist Sopranistin und Dejanira singt im Alt, wenn auch hohen Alt. Dadurch erwuchsen der Sängerin in der tieferen Lage der Partie Schwierigkeiten; doch fordert die Gerechtigkeit, zu sagen, dass sie sich tapfer durchschlug und die Partie recht gut zur Geltung brachte. Der Vortrag der Recitative ist gleichfalls zu loben. Die effectvolle Arie »Seht, seht, o seht« war der Glanzpunkt ihrer Leistung, welche die Zuhörer gebührend anerkannten. Die zweite Altpartie, des Herolds Lichas nämlich, war der Concertsängerin Fräul. Frida Bontemps aus Hannover übertragen, deren nicht gerade grosse aber sympathische Stimme einen angenehmen Eindruck hinterliess. Nur mag die junge Dame sich hüten, dass sie nicht in zu weichlichen Vortrag verfällt. Verschiedene Stellen, so auch manche Recitative trug sie zu sentimental vor. Sonst kann ich ihren Gesang nur loben. Den Herakles sang ein hiesiger Dilettant, der schon mehrfach und nicht ohne Erfolg in Oratorien als Solist mitwirkte, Herr Maler P. Man kann dem Sänger mit gutem Gewissen das Zeugniss geben, dass er tüchtige Fortschritte gemacht hat und namentlich das Recitativ in sprachlicher Beziehung jetzt bei weitem besser vorträgt wie früher. Die Coloraturen, sonst der Schrecken aller Dilettanten, überwand er mit ziemlicher Leichtigkeit. Alles in Allem kann man sagen, dass der mit einer schönen Stimme begabte Sänger ein nicht zu verachtender Vertreter seiner Partie war. Ein anderer auswärtiger Dilettant, Herr Dr. H., hatte die erheblich zusammengestrichene Partie des Hyllos (Tenor) übernommen. Der lyrische Charakter seiner an sich hübschen Stimme schien mir für die Rolle weniger zu passen, auch war der Sänger sichtlich befangen, doch verdarb er nichts. In Anbetracht des Umstandes, dass es, wie gesagt ward, sein erstes öffentliches Händeldebüt war, verzichtet Referent nicht nur auf weitere Kritik, sondern erkennt sogar einzelne gelungene Momente an, empfiehlt aber dem Sänger, Händel recht fleissig zu studiren.

Im nächsten Concert sollen wir dem Vernehmen nach Brahms' deutsches Requiem hören.

Leipzig, 19. Februar.

Auch über dem sechzehnten Gewandhausconcerte, am 17. Februar, waltete ebenfalls nicht der günstigste Stern. Zwar ging die das Concert eröffnende Ouvertüre zu »Anakreon« sehr gut, aber schon in der zweiten, desgleichen in der dritten Nummer, der Concertarie von A. W. Mozart »*Misero! o sogno, o son desto?*« und dem Concertstück für Violoncello von Camille Saint-Saëns zeigte sich so wenig Uebereinstimmung zwischen den Solisten und der Begleitung, dass man unbedenklich von störenden Schwankungen reden darf; in der Arie (Einleitung) kamen sie in dem Holzbläserchor vor, in dem Concertstück vertheilten sie sich auf das ganze Orchester. Dem Violoncelloconcerte folgten, einschliesslich der hier beinahe stehend gewordenen Zugabe, drei Lieder am Pianoforte von Edmund Kretzschmer, Franz Schubert und Reinhold Becker, sodann Arie und Gavotte für Violoncello von J. S. Bach (erstere aus der Ddur-Suite für Orchester) und zum Schluss des ersten Theils »Dramatische Ouvertüre von Ferdinand Böhme (neu, unter Leitung des Componisten), letzteres ein sehr breitspuriges Opus, welches mehr durch seinen geschickten äusseren Aufbau, als durch eigentlichen geistigen Werth wirkte und daher verdienter Weise auch nur einen sehr geringen Erfolg davon trug. In den zweiten Theil hatte man R. Schumann's Symphonie Nr. 3 Es-dur gesetzt, deren Executirung ebenfalls nicht das Ergebniss rechter Inspirirtheit der Ausführenden war, sondern mehr den Charakter einer achtbaren tüchtigen Pflichtleistung an sich trug; was jedoch seinen Entschuldigungsgrund in der Ar-



beitsüberbürdung unseres vortrefflichen Orchesters finden dürfte. Von den beiden Solisten, denen wir an diesem Abende begegneten, verdient der Ausländer Herr Adolf Fischer aus Paris den Vortritt. Derselbe ist ein Violoncellist comme il faut, welcher gleich in dem ersten, beiläufig gesagt, mehr geistreich ausgedachten als innerlich empfundenen Concertstück von Saint-Saëns das Publikum durch das Reizvolle und Elegante seines Vortrages für sich vollständig einzunehmen wusste. Bach's »Air« spielte er uns mit etwas zu grosser Gefühlsreservirtheit; um so mehr sagte uns der Vortrag der Gavotte zu, deren Doppelgriffe der geschätzte Gast mit solcher Reinheit, Klangklarheit und Noblesse wiedergab, wie es eben nur ein ganz vollendeter Künstler im Stande ist. Dem Tenoristen Hrn. v. Witt, königl. sächs. Hofopernsänger, gegenüber befinden wir uns, offen gestanden, in einiger Verlegenheit. Der genannte Herr gehört unzweifelhaft zu den besseren Sängern, seine Leistungen aber hatten für uns beinahe eben so viel Abstossendes wie Gewinnendes, denn mit der schönen im Allgemeinen auch gut geschulten, portamentreichen Stimme verband sich ein constantes Zuhochsingen und nicht selten ein gaumiger Ansatz auf einzelnen Tönen; ebenso wurden wir in seinem Vortrage inmitten reinsten Empfindungsergusses oft durch einen outrirten Gefühlsausdruck verletzt, der in die Kategorie der Theatercoups gehört; namentlich aber wollte es uns erscheinen, als trage der sonst so reich begabte Sänger die Tonverhältnisse der Claviatur noch nicht so recht im Ohre, um die verschiedenen Intervalle immer mit der erforderlichen Sicherheit abmessen und treffen zu können.

Hamburg, 26. Februar.

E. K. Das siebente Concert der philharmonischen Gesellschaft am 4. Februar brachte zwei Novitäten der Orchestermusik, eine Symphonie F-dur von Hermann Goetz und Stücke aus der Ball-Suite von Franz Lachner; neben diesen beiden Werken Mozart's G moll-Symphonie. Eine wahre Erquickung, denn weder die Composition von Goetz, noch die von Lachner vermochten einen künstlerisch befriedigenden Eindruck zu hinterlassen. Talent und Geschick in Beherrschung der Form sprechen sich allerdings in der Symphonie aus, die Erfindung selbst kann jedoch keinen Anspruch auf Bedeutung machen. Die Suite von Lachner ist ihren Vorgängerinnen nicht ebenbürtig, neben den gewöhnlichen Motiven und ihrer oft dagewesenen Art der Ausarbeitung kommen sogar manche Trivialitäten vor, die eines Meisters wie Franz Lachner nicht würdig sind. An Stelle dieser beiden Novitäten, welche die künstlerischen Erzeugnisse der Jetztzeit nicht auf das Vortheilhafteste charakterisiren, hätte die Direction für dies eine den Novitäten gewidmete Programm unseres ersten Concertinstitutes, wahrlich eine andere Wahl — mit mehr Ueberlegung treffen sollen. — Höchst eigenthümlich war das Programm des achten philharmonischen Concertes am 18. Febr., welches in Gemeinschaft mit der Singakademie gegeben wurde. Man denke sich Rossini's *Stabat mater* und Beethoven's neunte Symphonie an einem Abend gegenüber gestellt. Vielseitigkeit eines Concertprogramms ist gewiss zu loben, aber eine so sonderbare Vielseitigkeit wie diese geht doch über den Horizont richtiger Denkungsweise. Was hat das sentimentale *Stabat mater* im philharmonischen Concert, dem die Verbreitung der gediegenen und vor Allen classischen Werke zufällt, zu thun. Wenn solche Werke, die sich längst überlebt haben, wieder auferweckt werden, dann müssen erst die Pflichten gegen die neuen Tonsetzer von Bedeutung erfüllt worden sein und ganz besonders auch die gegen die älteren Meisterwerke, welche noch in Vergessenheit ruhen. Die neunte Symphonie wurde erst vor zwei Jahren hier vorgeführt, ihre Ausführung war, was den instrumentalen Theil betrifft, vorzüglich, dem Finale mangelte die wünschenswerthe Einheit. Die Solisten, welche auch im *Stabat mater* mitwirkten, waren Fräul. Lilly Lehmann aus Berlin, Frau Elise Warburg, Ehrenmitglied der Singakademie, die Herren Link aus Dresden und Fischer aus Bremen.

Herrn Laube's Programm am 10. Februar brachte die sehr schöne interessante Ouvertüre »Isola disabitata« von Haydn, Gluck's Balletmusik aus »Paris und Helena« herausgegeben von Carl Reinecke, Serenade Op. 25 von Beethoven, für kleines Orchester instrumentirt von Louis Bödecker, und Heinrich Hofmann's Frithjof-Symphonie. Haydn und Gluck's Werke waren hier noch nicht gehört, ihre Vorführung war ein grosses Verdienst und konnte nur den Beweis reellen Strebens bringen. Novitäten unter den älteren Werken suchen, wird jederzeit dankbar empfunden. Bödecker's Instrumentation der bescheidenen Trio-Serenade von Beethoven ist geschickt gemacht und sehr wirkungsvoll, Hofmann's brillantes Concertstück — denn als solches kann die Frithjof-Symphonie angesehen werden, wurde wie die anderen Werke gut ausgeführt.

Die interessanten Streichquartette der Herren Marwege, Oberdörffer, Schmahl und Klietz haben mit ihrer dritten Soirée am 15. Februar für diese Saison leider ihr Ende erreicht. Die Leistungen der Künstler haben in ihrer kunstmässigen Vollendung einen fördernden Einfluss auf die Musikzustände unserer Stadt. Was die Künstler uns in ihren Vorträgen gaben, ist ein Ergebniss ernster Studien, die durch einen regelmässigen jahrelangen Fortgang dies künstlerische Resultat erzielt haben. Ihr Programm enthält neben den classischen Meisterwerken auch Novitäten, nicht nur neuer, sondern auch alter Tonsetzer. Der letzte Abend brachte ausser dem grossen A moll-Quartett Op. 132 von Beethoven, Quartett D-dur von C. von Dittersdorf und Es-dur von Volkmann.

Die Kammermusik wird in dieser Zeit reichlich bei uns gepflegt. Herr von Holten, welcher leider seit einigen Jahren nicht öffentlich sich hören liess, giebt im Verein mit Herrn Concertmeister Boie drei Soiréen in Altona. Das Programm der ersten am 11. Febr. enthielt Schubert's Octett vollständig, Schumann's Waldscenen, Beethoven's G dur-Duosonate Op. 96 und Gesangvorträge von Fräulein Elise Göschel aus Nürnberg. Das Octett wurde, bis auf einzelne Ungenauigkeiten in der Reinheit des Zusammenklanges, von den Herren Boie, Kayser, Schmahl, Klietz, Israel, Glade, Bernhardy und Schultze recht gut ausgeführt. Herrn von Holten's Claviervorträge fanden dankbare, verdiente Anerkennung, im Ensemble mit Herrn Boie erfuhr die herrliche Sonate Beethoven's eine stilgerechte Wiedergabe. Fräul. Göschel ist im Besitz einer angenehmen Stimme und und wird gewiss durch fernere Studien recht Gutes zu leisten im Stande sein.

Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Basel.** *k.* Am 24. Febr. starb hier der Organist am Münster Benedict Jucker, dessen Verdienst es ist, den Bau der schönen Orgel durchgesetzt und überwacht zu haben. Die Stelle soll einstweilen noch nicht ausgeschrieben, sondern vielleicht privatim besetzt werden. Mancher junge talentvolle Organist würde sich glücklich schätzen, ein so herrliches Instrument, wie die hiesige Münsterorgel ist, unter die Finger zu bekommen.

✱ **London.** Bekanntlich wird hier schon seit Jahren die Gründung einer sogenannten nationalen Musikschule, die in dem Stadttheil South Kensington ihren Sitz haben soll, mit grossem Eifer von einem Ausschuss betrieben, um dessen Bildung sich der Prinz von Wales verdient machte und an dessen Spitze gegenwärtig der Herzog von Edinburgh steht. Ueber die Erfolge der Bemühungen des Ausschusses erstattete der Herzog am 24. Febr. auf einer Versammlung im Mansion-House Bericht, und der Plan scheint demnach soweit zur Reife gediehen zu sein, dass die Musikschule in Kurzem ihre Thätigkeit beginnen kann, wenn die bisher gesicherten Geldbeiträge auch die Aufnahme der vollen Schülerzahl noch nicht gestatten. Es soll nämlich die Schule, welche neben der Musikakademie wirken wird, 300 Zöglingen freie Ausbildung in der Musik bieten, und es sind zu diesem Zwecke 300 Stipendien zu je 40 £ erforderlich, welche durch Zeichnungen aufgebracht werden müssen. Die Schule steht auf dem Grund der Weltausstellung von 1861. Die Kosten des Baues wurden von einem Privatmann, Herrn Freake, getragen und von den 300 Stipendien sind bereits gegen hundert von hochgestellten Kunstgönnern und städtischen Corporationen gestiftet, eine Anzahl neuer Stiftungen steht zu erwarten. Es ist diese Musikschule, deren Gründung mit dem Baue einer grossen »nationalen Oper« zusammenfällt, ein neuer Ausdruck des Bestrebens die englische Musik, insbesondere die Oper, vom Auslande unabhängiger zu machen und heimische Künstler heranzuziehen. Einstweilen, und vielleicht noch lange, natürlich mit Hülfe der Ausländer. Herr oder vielmehr Sir Julius Benedict ist mit in der Prüfungscommission, also wird gewiss etwas Gutes dabei herauskommen. Ausländer dieser Art sind es auch, welche nicht zum wenigsten bestrebt sind, den Engländern jetzt nationale Musikschule und dito Oper zu geben. Es mag verdienstlich sein, aber sicherlich ist es zugleich komisch.



ANZEIGER.

[46]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Sommersemesters**, den 24. April d. J., können in diese unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende und von Seiner Majestät, sowie aus Mitteln des Staats und der Stadt Stuttgart subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor-, Solo- und dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition), Orgelkunde, Geschichte der Musik, Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Professoren **Alwens, Bech, Debuysère, Faisst, Keller, Koch, Krüger, Lebert, Levi, Pruckner, Scholl, Singer, Stark,** Musikdirector **Linder,** Hofkapellmeister **Doppler,** Kammervirtuos **Krumbholz,** Opernregisseur **Schmitt** und Kammermusikus **Wien,** ferner den Herren **Attinger, Beren, Ferling, Fink, Karl Herrmann, Wilhelm Herrmann, Hummel, Herstatt, Rein, Runzler, Schwab, Seyboth, Seyerlen** und **Wünsch,** sowie den Herren **Bühl, Feinthel, Hilsenbeck, Laurösch, Schuler, Sittard** und den Fräulein **Clara Faisst** und **Maria Koch.**

Für das Ensemblespiel auf dem Clavier ohne und mit Begleitung anderer Instrumente sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben. Auch erhalten diejenigen Zöglinge, welche sich im Clavier für das Lehrfach ausbilden wollen, praktische Anleitung und Uebung im Ertheilen von Unterricht innerhalb der Anstalt.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 240 Mark, für Schüler 260 Mark, in der Kunstgesangschule (mit Einschluss des obligaten Clavierunterrichts) für Schüler und Schülerinnen 360 Mark.

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der am Mittwoch den 19. April Nachmittags 2 Uhr stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 25. Februar 1876.

Die Direction:
Professor **Dr. Faisst,** Professor **Dr. Scholl.**

---

[47] Soeben erschien in meinem Verlage:

Roméo et Juliette.

Sinfonie dramatique

avec

Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Récitatif choral

composée

d'après la Tragédie de Shakespeare

par

HECTOR BERLIOZ.

Op. 17.

Clavierauszug mit französischem und deutschem Text von **Th. Ritter.**

Neue Ausgabe. gr. 8°. netto 9 M.

Chorstimmen mit deutschem Text:
Alt, Tenor, Bass (kleiner Chor) à netto 50 Pf. — Sopran, Tenor, Bass (grosser Chor) à netto 1 M.

Das Werk, dessen Aufführung seither dadurch erschwert war, dass die Chorstimmen nicht gedruckt waren, sei hiermit Concert-Directionen, Vereinen etc. neuerdings angelegentlichst empfohlen.

Leipzig und Winterthur. *J. Rieter-Biedermann.*

---

[48] In meinem Verlage erschienen soeben:

Praktische Beispiele

zur Lehre

von den Doppelgriffen,

dem zweistimmigen Spiel und den Accorden, als Anhang zu jeder Violoncellschule

componirt

von

Ferd. Büchler.

Op. 19.

Zwei Hefte à 3 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[49] In meinem Verlage erschienen soeben:

Drei

TONSTÜCKE

von

W. A. Mozart.

Für Pianoforte und Violoncell

bearbeitet von

H. M. Schletterer und **Jos. Werner.**

Nr. 1. Adagio aus der Serenade in Esdur für Blasinstrumente. Preis 2 M.

Nr. 2. Andante aus der Serenade in Cmoll für Blasinstrumente. Pr. 1 M. 50 Pf.

Nr. 3. Andante grazioso aus dem zweiten Divertissement für 2 Hoboen, 2 Hörner und 2 Fagotten. Pr. 1 M. 50 Pf.

Complet Pr. 3 M. 50 Pf.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[50] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Zwei instructive

melodische Sonaten

für

Pianoforte zu vier Händen

ohne Octavenspannungen und mit Fingersatz für zwei gleich weit vorgerückte Spieler

componirt

von

Josef Löw.

Op. 280.

Nr. 1 in Cdur. Nr. 2 in Amoll.

Pr. à 2 M. 50 Pf.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**



Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. März 1876. **Nr. 11.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Verbesserung des Musikunterrichtes. III. — Mendelssohn's Antigone. — Don Juan im neuen Opernhause zu Paris. (Schluss.) — Münchener Musikbrief. IX. (Fortsetzung.) — Berichte (Heidelberg, Leipzig). — Anzeiger.

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes.

Von A. Tuma.

(Fortsetzung.)

III.

Aus der vorstehenden Darstellung der bei der Auffassung der Lernzwecke und bei der Bestimmung der Lehrziele maassgebenden Factoren erwächst das zur richtigen Beurtheilung der Resultate des Musikunterrichtes erforderliche Gesetz.

Dieses Gesetz, als dessen Paragraphe die im ersten Artikel (Sp. 99) ad 1, 2, 3 und 4 genannten und durch die im zweiten Artikel entwickelten Quantitätbestimmungen genau präcisirten Punkte anzusehen sind, ist nicht nur ein umfassendes und logisch richtiges, sondern auch ein unanfechtbares und im Princip schon längst stillschweigend anerkanntes Gesetz, und es ist in erster Linie gewiss nur der Nichtkenntniss oder der Nichtbeachtung dieses Gesetzes zuzuschreiben, wenn man allenthalben die Resultate des Musikunterrichts überschätzen und diesfalls selbst an Künstlerschulen eine unbegreifliche, weil durch nichts zu rechtfertigende Zufriedenheit bestehen sieht.

Soll es besser werden, so muss diese unberechtigte Zufriedenheit einer bessern Einsicht weichen, man muss einsehen, dass die öffentliche Meinung im Rechte ist, wenn sie sagt, dass die Conservatorien, die bekanntlich überall so glücklich sind, die fleissigsten, strebsamsten und talentirtesten Schüler zu haben, dass diese Künstlerschulen Stadt und Land weniger mit Künstlern als vielmehr mit unfähigen Musiklehrern und Musiklehrerinnen und mit bei weitem nicht fertigen Sängern, Sängerinnen und Orchestermitgliedern versehen, und sieht man dies ein, so liegt wohl nichts näher als der Gedanke, der als erste Ursache dieses Uebelstandes den Mangel eines vollständig lückenlosen, logisch geordneten und mit seinem ganzen Inhalte auf wissenschaftlicher Basis ruhenden Lehrsystems erblicken lässt.

Dass die Beschaffung des zur Erreichung der verschiedenen Lehrziele erforderlichen Lehrmaterials, beziehungsweise die Herstellung eines Universallehrgebäudes nicht gelingt, wenn man auf dem Felde der erfindenden Tonkunst nach Anhaltspunkten dazu sucht, indem man vorhandene Compositionen analysirt oder die Harmonie- und Compositionslehre befragt, wie Compositionen für Singstimmen oder für dieses oder jenes Instrument in Bezug auf musikalischen Inhalt und Form gestaltet und aus was für rhythmischen, melodischen und harmonischen Gruppirungen sie zusammengesetzt sein dürfen, das beweisen die vergeblichen Bemühungen der Etudencomponisten und Schulenverfasser aller Zeiten, denen wohl die Vermehrung des Lehrmateriales, nicht aber die beabsichtigte Beseitigung der in dem letzteren vorhandenen Lücken gelang und die überdies auch bewirkten, dass man fortfuhr, so wie in jenen Zeiten, wo die Musik theoretischerseits noch auf anderer Basis ruhte und die Unvollkommenheit der Tonschrift es erforderte, das Heil des Musikunterrichtes im Studium der sogenannten Scalen- und Accordbrechungen, der chromatischen Tonreihe und anderer auf musikalischem Wege producirten Tongruppen zu suchen und es darin auch heute noch zu finden glaubt.

Angesichts dieser fruchtlosen Bemühungen tauchte schon zu Ende des letztverflossenen Jahrzehntes die Idee auf, die Beschaffung des zum Aufbaue eines Universallehrsystems nöthigen Lehrmaterials auf anderem Wege zu versuchen, zu diesem Ende alles bisher Vorhandene ganz zu ignoriren, rücksichtlich jedes musikalischen Lehrgegenstandes einfach die Frage zu stellen:

»Was kann mit Benutzung der (durch die Einrichtung des Stimmapparates, durch die anatomische und physiologische Beschaffenheit des animalischen Bewegungsapparates und durch die Einrichtung des Instrumentes oder durch das gegenseitige Verhältniss der Töne und Tongruppen) gegebenen Mittel in Bezug auf Menge und Beschaffenheit der Tonerzeugung und der Tonverbindungen und in Bezug auf die Geschwindigkeit der Tonbewegung überhaupt geleistet werden?«

und diese Frage partieweise mit Berücksichtigung der Daten aller einschlägigen Wissenschaften möglichst ausführlich zu beantworten.

Bezüglich des Clavierspieles und der Harmonie- und Compositionslehre wurde diese Idee bereits verwirklicht, die den Unterricht in diesen Gegenständen betreffenden Partien des geplanten Universallehrsystems sind daher als vollendet zu betrachten und dies um so mehr, weil die bei der Beantwortung der das Clavierspiel betreffenden Frage: »Was kann mit einem Finger durch die nichtgleichzeitige oder gleichzeitige Thätigkeit der Finger einer Hand und durch die nichtgleichzeitige oder gleichzeitige Thätigkeit der Finger beider Hände in Bezug auf Menge, Beschaffenheit und Geschwindigkeit der Erzeugung und Verbindung der Claviertöne bewirkt werden?« auf technischem Boden gepflogenen Nachforschungen gelegenheitlich der Ermittlung der erforderlichen musikalischen Grundlagen auch in den Bereich der Musik führen und folglich als Ergebniss dieser Nachforschungen nicht nur das gesammte zum Lehren des Spielens, sondern auch das gesammte zum Lehren des Spielens nach Noten, also unzweifelhaft das ganze zur Herstel-

lung eines lückenlosen Lehrsystems erforderliche Material in die Erscheinung treten musste.

Eben so lückenlos ist das durch die Beantwortung der Frage: »Unter welchen Bedingungen können mit Rücksicht auf die Eigenschaften und Gewohnheiten des Gehöres Töne zugleich oder nebeneinander erklingen, und was kann in Bezug auf Menge, Beschaffenheit und musikalischen Sinn der Tonverbindungen überhaupt effectuirt werden?« für den Unterricht in der Harmonie- und Compositionslehre entwickelte Lehrsystem, und da die Functionen des animalischen Bewegungsapparates sowohl beim Singen als auch beim Spielen aller Instrumente stets auf denselben Gesetzen beruhen und im Princip immer in derselben Weise vor sich gehen, und die aus der Natur und dem Verlaufe dieser Functionen resultirenden Effecte gelegenheitlich der Ermittlung des zum Unterrichte im Clavierspiele erforderlichen Lehr- und Uebungsstoffes bereits sichergestellt wurden, so steht der Vollendung der anderen durch die Bestimmung der betreffenden Lehrziele bereits entworfenen Partien des in Rede stehenden Universallehrsystems und folglich auch der definitiven Vollendung des letzteren kein Hinderniss mehr entgegen.

So wenig den auf musikalischem Wege producirten Lehrsystemen die Eigenschaft der Lückenlosigkeit zugesprochen werden kann, eben so wenig kann diesen Lehrsystemen bezüglich der Aufeinanderfolge der einzelnen Theile ihres Inhaltes logische Richtigkeit nachgerühmt werden.

Logisch richtig geordnet ist der Inhalt eines Lehrsystems, wenn

1) in jedem Abschnitte des letzteren das Einfachste vor dem Einfachen und dieses vor dem Zusammengesetzteren zur Kenntnissnahme und Uebung vorgeschrieben erscheint und wenn

2) die die mechanische und technische Fachbildung und die das Lesen der Tonschrift betreffenden Theile des Lehr- und Uebungsstoffes zwischen den Tonstücken, durch deren Studium das Erlernen des Singens oder des Spielens nach Noten und des richtigen, klaren und verständnissvollen Vortrags bewirkt werden soll, so vertheilt sind, dass die mechanisch-technische Fachbildung der Lernenden und ihre Fertigkeit im Lesen für jedes Stadium des Unterrichtes hochgradiger projectirt erscheinen, als dies zur Bewältigung eines der gedachten Tonstücke eigentlich erforderlich wäre.

Ob und mit welchem Erfolge diese beiden Punkte von den Verfassern der Gesang- und Instrumentalschulen und den Harmonie- und Compositionslehren berücksichtigt wurden, kann der geehrte Leser beim Durchsehen solcher Lehrmittel leicht wahrnehmen; noch mehr aber tritt nebst der Lückenhaftigkeit auch die aus dem Mangel der logisch richtigen Ordnung des Lehrmaterials erwachsende Planlosigkeit des Unterrichts bei öffentlichen und privaten Schülerproductionen zu Tage, indem dabei lernende und ausgelernte Schüler durch ihre Leistungen die Zuhörer gewöhnlich weniger von dem, was sie wissen und können, als vielmehr von dem, was sie nicht wissen und nicht können, in Kenntniss zu setzen pflegen.

Dass sich durch die Beantwortung der aus der oben angeführten Cardinalfrage entstehenden Specialfragen der jedem einzelnen Lehrfache zufallende Lehr- und Uebungsstoff in logisch richtiger Ordnung entwickeln muss und daher nicht nur jede der bereits fertigen Partien des neuen Universallehrsystems von dem in Rede stehenden Fehler frei ist, sondern auch jede von den gegenwärtig noch in der Entwicklung begriffenen Partien dieses Systems und folglich das letztere seinem ganzen Umfange nach es sein wird, ist selbstverständlich, weil die Bildung einer Gruppe von Elementen ohne vorhergegangene Ermittlung ihrer Bestandtheile nicht denkbar ist, und jede Stoffgruppe höherer Ordnung aus der vorhergehenden vernünftiger Weise nur durch das Hinzutreten von nicht mehr als einem neuen Gliede entstehend gedacht werden kann.

Der Inhalt eines Lehrsystems entstammt theils der allgemeinen Musiklehre, theils der Mechanik und Technik des Gesanges oder des Spieles, theils der Harmonie- und Compositionslehre, theils der Geschichte der Musik und theils der Akustik und der Aesthetik.

Die Gesetze und die Lehren, welche die musikalische Lehr- oder Unterrichtskunde aus diesen Wissenschaften schöpft, stehen heutzutage auf festem Boden und sprechen so deutlich und überzeugend, dass mit Hülfe derselben jeder Zweifel und jede Meinungsverschiedenheit beseitigt werden kann; besonders geht der Unterricht in der Mechanik und Technik des Gesanges, des Spieles und des Tonsatzes einer nie geahnten Vollkommenheit entgegen, und da die diesen Aufschwung bewirkenden Factoren neueren Ursprungs sind, so ist es erklärlich, dass die gegenwärtig noch dem Musikunterrichte als Basis dienenden Lehrsysteme bezüglich der Qualität ihres Inhaltes nicht fehlerfrei sein können, sondern neben Wahren auch Zweifelhaftes und Unwahres enthalten müssen.

Es liegt nicht in unserm Plane jetzt schon eine ausführliche Beschreibung des Inhaltes der fertigen Partien des im Werden begriffenen neuen Universallehrsystems zu geben, wir wollen vorläufig nur durch die Darstellung der bei der Beurtheilung von Lehrsystemen und Methoden maassgebenden Factoren die Erkenntniss der Mängel und Gebrechen des Musikunterrichtes ermöglichen, und indem wir der neuesten Errungenschaften auf dem Felde der Didaktik gedenken, die Fortschritte, zu denen die Resultate der im Gange befindlichen reformatorischen Bestrebungen dem Musikunterrichtswesen bereits verholfen haben, und die daraus erwachsende Ueberzeugung constatiren, dass eine gründlichere und umfassendere Behandlung der technischen Seite des Musikunterrichtes im Allgemeinen dringend nothwendig ist, und an grösseren Musikinstituten vollständige und unübertreffliche Erfolge nur durch die Errichtung eigener technischer Abtheilungen, in welchen sich die Zöglinge die zum Studium des andern rein musikalischen Lehr- und Uebungsstoffes unentbehrlichen Erfordernisse anzueignen haben, erzielbar sind.

(Fortsetzung folgt.)

Mendelssohn's Antigone.

Von der grossen Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe der Werke Mendelssohn's ist unlängst ein Hauptwerk erschienen und eine der eigenthümlichsten Compositionen dieses Meisters, die

Musik zu Antigone von Sophokles. Op. 55. (Mendelssohn's Werke. Serie 15, grössere weltliche Gesangwerke. Nr. 114.)
Partitur 134 Seiten. Fol. Pr. M. 10. 50.
Clavierauszug 62 Seiten. Fol. Pr. M. 4. 50.

Die Composition entstand bekanntlich auf Anregung und im Auftrage König Friedrich Wilhelm's IV., an dessen Geburtstage (15. Oct.) sie 1841 im Neuen Palais zu Potsdam vor geladenen Zuhörern aufgeführt wurde. Die Zuhörer oder Zuschauer bestanden aus Philologen, Künstlern und sonstigen durch Geist, Bildung oder Hoffähigkeit bemerkenswerthen Personen. Die Aufführung ging von Seiten der Zuhörer still vorüber, aber nicht ohne einen bedeutenden Eindruck zu hinterlassen, über welchen indess nur Wenige im Stande waren, sich eine deut-



liche Rechenschaft zu geben. Discutirt wurde lebhaft genug, aber alle Hauptfragen blieben nach wie vor in dem Halbdunkel gelehrter Controverse hängen. Der kunstsinnige Monarch gedachte in den Geladenen das denkbar beste, so zu sagen ein ideales Publikum zu vereinigen, und man muss bezweifeln, ob jene Gesellschaft überhaupt ein wirkliches Publikum genannt werden kann. Ein solches hat das Werk überhaupt nicht gefunden, auch in den wenigen Theateraufführungen nicht, welche ihm auf verschiedenen Hauptbühnen zu Theil geworden sind, deshalb hat sich auch kein öffentliches Urtheil über dasselbe bilden können. Es war von Anfang an eine glänzende originelle Privatunternehmung und als eine solche steht es noch heute da. Dies ist nicht durch irgend einen ungünstigen Zufall veranlasst, sondern liegt in dem Werke selber.

Bei jener königlichen Anregung und Vorstellung wird man lebhaft an die Bestrebungen des florentinischen Hofes zur Gründung der Oper im 16. Jahrhundert erinnert. Beiden gemeinsam war die Begeisterung für das Griechenthum und beide wünschten die griechische Musik wieder der Gegenwart vorzuführen. Aber Mittel und Wege, und so auch die Ziele, waren weit verschieden. In jener Zeit, in den Anfängen des Musikdrama, stand das Griechische nur ganz allgemein als ein Inbegriff alles Vollkommenen, als eine hohe ferne Glanzerscheinung vor Augen, die man durch eine gänzlich neue Erfindung alles Einzelnen und eine Nachahmung des Ganzen zu erreichen strebte und denn auch, wie die musikalische Entwicklung der nächsten Jahrhunderte gelehrt hat, wirklich erreichte. Es war dies ein echt künstlerischer Vorsatz, würdig des Zeitalters der Renaissance und der jungen Kunst der Musik angemessen, die in der schwellenden Kraft und ziellosen Unklarheit der Jugend nach einem solchen Führer verlangte. Die Wirkungen der griechischen Musik wollte man erneuern, also auch die Kunstmittel der Alten wieder entdecken. Es fehlte aber gänzlich an Resten der altgriechischen Musik, so dass man ausschliesslich auf die eigene Combination angewiesen war. Hierbei ist es nun überaus merkwürdig, dass damals das Einzige, was von den griechischen Tragödienspielen noch erhalten war, nicht benutzt wurde, nämlich die Gedichte oder Texte, d. h. das, was wir jetzt die Tragödien von Aeschylos, Sophokles u. A. nennen. Man sollte meinen, die Anlehnung an dieselben hätte den schwankenden Versuchen sofort einen Stützpunkt gewähren müssen, und es würde damals um so mehr nach einem solchen Mittel gegriffen sein, weil es die erste Blüthezeit der classischen Philologie war und weil im dramatischen Fache von den Modernen bisher nur formlose unbehülfliche Leistungen vorlagen. Die griechischen Dramen würden doch wenigstens eine kunstmässige Form abgegeben haben für die Scheidung von Chormassen und Einzelnen, also das, was im Musikdrama hauptsächlich verlangt wird. Und war man bei der Benutzung griechischer Worte von den besten Dichtern nicht zugleich auf dem sichersten Wege, den griechischen Geist, die griechische Wirkung in das neue Musikspiel zu bannen? War diese eigenthümliche und späterhin nie wieder in ähnlicher Art erlebte Wirkung nicht vielleicht nothwendig an die alten Dichtungen gebunden, und hatte ein gutes Geschick sie vielleicht vor dem Untergange bewahrt, damit sie wie eine lebendige Kette den Geist der Alten zu den Neuen überleiten sollten? — Es ist der denkbar stärkste Beweis von einer nicht vorzugsweise alterthümelnden, sondern wahrhaft ursprünglichen Regung der Kunst gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts, dass derartige Erwägungen gänzlich nichts verschlugen, ja zum Theil nicht einmal ernstlich in Frage kamen, so nahe sie unserer Meinung nach damals auch liegen mussten. Aber sie lagen den Florentinern wirklich sehr fern, so fern wie dem Zeitgenossen Shakespeare die Nachahmung der griechischen Bühne. Man hielt sich bei allen gelehrten Beweisführungen in voller Unmittelbarkeit immer an die Elemente der Kunst der Gegenwart, in Worten wie in Tönen, und hiermit war die erste Bedingung des endlichen Gelingens erfüllt. Das Wort, welches in der Musik lebendig werden soll, muss formell gänzlich nach diesem neuen Elemente gestaltet werden; es darf demselben nicht in einer Form zugetragen werden, welche eine fremde ist und bleiben muss, weil sie für Ausdrucksmittel geschaffen wurde, die nicht mehr vorhanden sind und auch durch allen Aufwand gelehrten Scharfsinnes nicht mehr hinreichend deutlich gemacht werden können.

(Schluss folgt.)

Don Juan im neuen Opernhause zu Paris.

(Nach de la Genevais.)

(Schluss.)

Dies ist die Auffassung des Charakters der Donna Anna, wie ihn Mlle. Krauss wiederzugeben bestrebt war. Als sie uns kürzlich hierüber zu Rathe ziehen wollte, forderten wir sie auf, nur ihren eigenen Reflexionen und ihrem Instinkte zu folgen. Weder ihr Instinkt, noch ihre Reflexionen haben sie betrogen. Eine Künstlerin von ihrer Einsicht und von ihrem Talente bedarf nicht vieler Unterweisung. Ist sie einmal im Besitze der Idee des Meisters, so strömt ihr alles Uebrige von selbst zu, und es ist am besten, sie ihrer eigenen Eingebung zu überlassen. Mlle. Krauss empfing nur zu viel Rathschläge und Vorstellungen, als sie vor einigen Monaten im Begriffe war, die Valentine zu geben. Man hatte sie buchstäblich betäubt; bald bemühte man sich ihr Spiel und ihre Intentionen zu regeln, bald sie auf die grossen Vorbilder der Tradition hinzuweisen: Mlle. Falcon machte es so, die Cruvelli machte es so; halten Sie fest an jenem Momente im dritten Acte, wo Sie erwartet werden, und verlieren Sie ja den Kopf nicht bei dem famosen »Bleib, ich liebe dich« im vierten Acte. — Vergessen Sie nicht, keusch und ehrbar zu sein bis zum Ausbruche der Leidenschaft, rufen ihr die Einen zu, — überlassen Sie sich ohne Reserve der Uebermacht der Situation, sagen die Andern; — bis endlich dieses tolle Geschwätz es dahin brachte, sie so zu verwirren, dass sie vier bis fünf Vorstellungen brauchte, um wieder zu sich selbst zu kommen. Mit der Donna Anna befand sich Mlle. Krauss in einer besseren Lage, und die Spender guter Rathschläge würden schlechten Dank dafür geerntet haben, ihr eine Rolle einzutrichtern, die sie schon hundertmal in Italien, in Deutschland und selbst in Paris im Salle Ventadour gesungen hatte, die also von vorn herein für sie kein Geheimniss enthalten konnte. Wir sehen sie deshalb auch darin vom ersten Abende an mit voller Sicherheit sich bewegen. Ihr Entrée im ersten Acte war hinreissend; nichts konnte tragischer, nichts erhabener sein als ihr Zorn, ihre Verwirrung, ihre Hülferufe! Wie sie sich an den Frevler anklammert, wie man diesen grenzenlosen Hass überschäumen sieht, dessen Wahnsinn noch keine Reaction, kein schmerzlicher Rückblick mässigt; und in der folgenden Scene, während sie verzweiflungsvoll die entseelte Leiche ihres Vaters umschlingt, welche hingebende Zärtlichkeit, welche Accente! Wir erinnern uns nicht, jemals die erhabene Stretta jenes Duetts energischer ausgeführt gehört zu haben; diese Läufe mit voller Kraft, diese Synkopen mit ganzer Stimme sind von einer Gewalt und Meisterschaft, welche ergreifend wirken. Die Sängerin und die Tragödin gehen die ganze Rolle hindurch Hand in Hand. In der grossen Erzählung vor Don Ottavio fehlt auch nicht die kleinste Nüance, durch die berechnetste Steigerung gelangt sie zum Haupteffecte, und ihr Racheruf bleibt in Harmonie mit der hohen Würde der ganzen

Persönlichkeit, denn Donna Anna ist weder eine Medea, noch eine Armida; ihr Zorn wetteifert nicht mit den Trompeten des Orchesters und ist nichts desto weniger erschütternd. Mozart excellirt, wenn er vornehme Damen singen lässt; in der Komödie, im Drama und in der Tragödie haben seine Frauen stets die Tournüre von Erzherzoginnen. Man höre in dieser Arie der Rache und des Hasses die nüchterne, discrete Instrumentirung und doch von dieser reichen Fülle; wie würden viele Andere an seiner Stelle die Trompeten und Posaunen losgelassen haben! er begnügt sich damit, die Oboen, Fagotte und Contrabässe in den Vordergrund zu stellen, vor allem die letzteren! Erinnern wir uns der nachahmenden Figur bei den Worten: *vendetta ti chiego* und des wunderbaren Eintrittes der Violen, Bässe und Oboen bei: *ramena la piaga*. Man kann sich gegenwärtig kaum mehr die Wirkung vorstellen, welche in einem so maassvoll behandelten Orchester an gewissen Stellen die Blechinstrumente hervorbringen müssten.

Folgende Stelle aus dem Werke, welches wir oben citirt haben, wird davon vielleicht eine Idee geben. »Ich erinnere »mich«, schreibt der Autor, »in meiner Kindheit eine sehr geist»reiche alte Dame aus der besten Gesellschaft gekannt zu haben, »welche den ersten Aufführungen des Don Giovanni in Prag »beigewohnt und Mozart dirigiren gesehen hatte: sie konnte »nicht aufhören, den ungeheuren Eindruck auf das Publikum »in dem Momente zu schildern, als der Eintritt der Posaunen »das Erscheinen der Statue ankündigte. Die Haare sträubten »sich auf allen Köpfen.« An die Seite jener glühenden Arie im ersten Acte geziemt es sich, noch eine andere zu stellen, ohne welche die schöne Rolle der Donna Anna nicht vollständig wäre; *non mi dir, bel idol mio* — eine gleichfalls von einem eben so wundervollen Recitativ eingeleitete Scene, jedoch von gänzlich verschiedenem Charakter, welche aber nur von Abspannung, schliesslicher Beruhigung und Heimweh nach dem Grabe durchweht ist. Eigenthümlicher Weise sollte dieses Stück von so innigem Zusammenhange mit dem Ensemble des Charakters erst nachträglich zur Welt kommen. Mozart hatte sie anfänglich nicht geschrieben und wahrscheinlich würden wir sie ohne die Einwirkung der Signora Teresa Saporiti nicht besitzen, welche in Prag zur Partie der Donna Anna berufen, ihre Rolle im zweiten Acte zu kurz abgebrochen fand und den Meister noch zu dieser Composition von unaussprechlicher Inspiration veranlasste. Ich weiss, dass nicht Alle über den Werth dieser Nummer einerlei Meinung sind, wenigstens deren zweiter Theil scheint das Vorrecht zu haben, die Pedanten zu scandalisiren: »sie hat das für sich, dass die Thoren zu keiner »Zeit daraus klug werden konnten.« Das Adagio lässt man noch gelten und will der köstlichen Elegie am Eingange einiges Verdienst zugestehen. Aber dieses Allegro, diese Rouladen mit der Verzweiflung im Herzen, diese faden Vocalisen, was beweisen sie, als dass auch die grössten Genies gezwungen waren, den Launen des schlechten Geschmacks einen Tribut zu zahlen! Glücklicherweise hat Dr. Jahn hierüber eine andere Ansicht, und wir führen jene Leser, die sich nicht durch Gemeinplätze irreführen lassen, zu dem Werke über Mozart zurück. »Diese »Arie entspricht ungeachtet ihrer italienischen Form und »ihrer Passagen *di bravura* ganz und gar dem Charakter der »Donna Anna, sie drückt meisterhaft die hohe Distinction ihrer »Persönlichkeit aus. Selbst die Verzierungen im zweiten Theile »haben für ihr Vorhandensein ihren guten Grund, und wer »sie von einer wahren Sängerin hat ausführen hören, wird »überzeugt sein, dass diese Musik sich der Empfindung und »der Gemüthsbewegung nicht blos anschliesst, sondern sie viel»mehr gebieterisch herbeiruft.« Die wahre Sängerin für die Rolle besitzen wir in diesem Augenblicke. Ich habe bereits gesagt, wie in dem Duette der Introduction Mlle. Krauss die Schluss-Läufe hervorhebt, hier wiederholt die Künstlerin denselben Effect; sie wirft alle Schleier von sich, statt sich mit Kleinigkeiten abzugeben, nimmt sie die Situation im Sturme ein, und getragen von ihrer dramatischen Kraft, wird jede dieser »faden Vocalisen« zu einem weit austönenden Schluchzen.

Der einzige Vorwurf, den ich Mme. Carvalho mache, ist, dass sie stets nur Mme. Carvalho und niemals Zerline ist. Mit ihren kleinen Schuhen, dem artigen Beine und dem feinen Füsschen glauben wir immer dieselbe Bäuerin aus »Rose und Colas« oder dem »Hund des Gärtners« vor uns zu sehen. Ich habe oft erzählen hören, dass einst die Malibran diese Rolle sang, wie die Malibran eben sang, dass ihr aber das nicht genügte, sondern dass sie zum Entzücken dieses pikante Püppchen einer unschuldigen Dorfschönen wiedergab und vorstellte, bei der das Laster eben in die Blüthe treten will. Seit sich übrigens Mme. Carvalho dem Repertoire der Herren Gounod und Thomas gewidmet hat, scheint sie den Schlüssel zu der Mozart'schen Musik verloren zu haben. Ihre Stimme, eingezwängt und hinauf getrieben in die Regionen einer gewissen melodramatischen Erhabenheit hat die Natürlichkeit und Grazie des Stils eingebüsst. Wenn man eine Julie, Ophelia, Margarethe ist, so fällt es schwer auch in Wahrheit eine Zerline zu sein, und *batti, batti* oder *vedrai carino* zu singen — diese Liedchen, nach der Schmuckkästchen-Arie! Und doch hat diese geringgeschätzte Rolle ihre Farbe, ihre Poesie für solche, die sie herauszufinden wissen. Zerline ist die Cousine des Cherubin in »Figaro's Hochzeit«, wie auch Donna Anna und die Gräfin nahe Verwandte sind. Die Frauenbilder Mozart's, welch schönen Band mit Porträten könnte man nicht aus diesem Materiale zusammenstellen. Eben weil er selbst im Grunde ganz und gar nur Liebe ist, strömt auch sein Herz von wahrer Humanität über. Er individualisirt, was man bis dahin in der Musik nie gesehen hatte; seine Personen treten aus dem Reiche der Mythe heraus, sie leben innerlich wie äusserlich gleich jenen Shakespeares, von denen sie die freie Bewegung, die nervige Rührigkeit und die Fähigkeit besitzen, in sich selbst ein unendliches Maass der Freude und des Schmerzes, des Elendes und der Wonne zu fühlen und zu wählen zwischen dem Guten und dem Bösen mit der alternativen Folge der Belohnung oder der Strafe.

Möge man mir aber nicht den Vorwurf machen, dass, indem ich so spreche, ich dem Musiker die Ehre einer Idee zuschreibe, welche er ohne die zufällige Erwerbung des Gedichtes vielleicht nicht gehabt hätte; denn Gluck wählte eben so gut wie Mozart seine Sujets selbst aus, und wenn er über einen Orpheus, eine Iphigenie und Armida nicht hinaus kam, so liegt der Fehler daran, dass er jenes psychologische Vorahnen des modernen Mannes und Weibes nicht hatte, das man im Don Juan überall wahrnimmt. Wie viel Spielarten finden wir nicht in diesen verschiedenen Gestalten, welche alle der nämliche Trieb in Aufregung versetzt! Der Schmerz der Donna Anna hat nichts gemein mit jenem der Donna Elvira, einer leidenschaftlichen Natur, mehr verliebt als liebend, einer Wölfin, die darauf ausgeht eine Beute zu suchen, um sie zu verschlingen; was liegt dieser heissblütigen Gattin daran, wenn man sie betrügt: was sie nicht will, ist, dass man sie verlässt. Kein anderer Dichter, Shakespeare ausgenommen, schuf mehr neue Typen, keiner bereicherte die Menschheit mit so vielen edlen Bildern ihrer selbst. Fügen wir aber bei, dass die Musik, diese Kunst der Seele, auch in wunderbarer Weise mitwirkte, dieses Ideal eines Weibes wiederzugeben, welches Donna Anna vorstellt und das nicht mehr zu Stande gebracht werden wird.

Der reizendste Don Juan, den ich je gesehen habe, ist vielleicht Herr Faure, und diese Behauptung, welche gewiss ein grosses Lob enthält, könnte wohl ebenso gut eine Kritik sein. Es liegt in dieser Mozart'schen Person eine dämonische Seite,



welche Faure zu sehr vernachlässigt, voreingenommen wie er ist für die galante und girrende Partie der Rolle, und augenscheinlich nicht daran denkend, dass, wenn Don Juan ein blosser Joconde wäre, Himmel und Erde sich kaum in Bewegung setzen würden, um sich in seine Affairen zu mengen. Ein dänischer Dichter, Kierkegaard, hat dies an einigen Stellen stark betont, die eines Hoffmann oder Musset würdig sind und von denen ich einen Auszug hierher setze:

»Höre man einmal Don Juan, höre man folgende Auffassung: wie der Blitz aus schwarzer Wolke bricht, schwingt er sich aus der Nacht hervor, rasch, verhängnissvoll, unfassbar. Um den Hals zu brechen, stürzt er sich in den Tumult des Lebens: hören Sie das Delirium der Violinen, ihren erschütternden Jubel, ihr trunkenes Entzücken; sehen Sie den ausgelassenen Ball, auf den eine scheue Flucht folgt. Er stürzt hinaus, möchte vor sich selbst fliehen in raschem, verwegenem, sinnlosem Laufe. Hören Sie dieses unbefriedigte Anstürmen, diese erfolglosen Versuchungen; hören Sie dieses flüchtige Schweigen eines Momentes, das keine Ruhe bringt, so hören Sie den Don Juan von Mozart!« Darin liegt Alles, was man darstellen soll und was, wie man sagt, Garcia zur Darstellung brachte, denn Nourrit, der mit seltener Intelligenz in das Innere der Rolle eindrang, konnte es wegen des weiblichen Charakters seiner Stimme als *tenorino* nicht zur Geltung bringen, und der treffliche Tamburini gab uns stets nur einen Maccaroni-Don Juan der italienischen Oper. Herr Faure gehört zu jener Familie von Künstlern, die, indem sie alles gut machen, sich anstrengen es noch besser zu machen. Hoffen wir, dass er diesmal über unsere Kritik nicht ungehalten sein werde; es wäre wirklich schade — so nahe er heute der Vollkommenheit steht — ihn Halt machen zu sehen, ohne den Typus ganz ausgebildet und die letzte Note festgestellt zu haben. Herrn Gailhard als Leporello wünschten wir mehr Frische und Schwung; er entbehrt des Nachdruckes, streift an der Rolle hin, ohne ihr auf den Grund zu gehen, und ist damit zufrieden, da und dort zu scharmutzieren, wie in dem Sextett, wo seine schöne Stimme Wunder wirkt. Herr Vergnet giebt einen guten Phantasie-Don Ottavio, der uns an die glückliche Zeit des Bordogni gemahnt; aber mit welcher linkischen Haltung bei der grossen Erzählung! Bedauerungswürdige Donna Anna! sie verschwendet ganz umsonst die Schätze ihres Zornes und ihre Gluth, die den ganzen Saal durchdringen und doch ihren Bräutigam von Eis nicht erwärmen können. Allein wenn auch Herr Vergnet sich weder halten, noch gehen, noch hören kann, so kann er doch mit der artigsten Stimme von der Welt: *il mio tesoro* singen, und das Publikum, immer ein gnädiger Gebieter, zahlt ihm dafür eine ganze Rückstandssumme von Beifallsbezeugungen, die es ihm eigentlich nicht schuldig ist. Wir würden es auch vorziehen, wenn das Orchester die Tendenz, bei einzelnen Tempi's einzuschlummern, von sich abschütteln wollte; das alles muss viel lustiger vorgeführt werden, vor allem bei einer Inscenirung, welche die berühmte Magnificenz der alten Oper weit hinter sich lässt. Der Platz in Burgos vor dem Palast des Commandeurs im ersten Acte, der Kirchhof im zweiten sind in ihrer Art meisterhafte Bilder. Was das Fest bei Don Juan anbelangt mit seinen maskirten Quadrillen, den erneuerten Costümen der alten italienischen Komödie, den defilirenden und nach dem hinreissenden Rhythmus des türkischen Marsches sich hin und her schwingenden Balleten inmitten eines Meeres von Licht und durch die immense Tiefe der Bühne sich ausdehnend, so kann man sich die Wirkung eines solchen Anblickes kaum vorstellen, die Bezeichnung: blendend genügt nicht; zudem ist Alles höchst unterhaltend in Folge der Farbenpracht der Stoffe, der malerischen Wirkung und der Mannigfaltigkeit der Gruppen. Bezeichnen wir noch im Vorübergehen die ganz ungewöhnliche Haltung des Publikums; es war, als ob man das Meisterwerk zum ersten Male hörte und eben im Zuge sei es zu entdecken. Man interessirt sich dafür, findet Vergnügen daran, klatscht Beifall, nicht weil es von Mozart ist, sondern weil die bewunderungswürdige Musik entzückt und bezaubert. Bei einer grossen Anzahl von Stücken fordert man die Wiederholung. Ist das eine Wirkung der neuen Bühne oder des Fortschrittes der Zeit? Was es auch sein mag, Mozart ist nun definitiv und würdig in seine Behausung eingesetzt und der Luxus dieser Installation verdient, dass das Publikum demjenigen, dem sie zuzuschreiben ist, dafür Rechnung trage. Man hat behauptet, dass die frühere Inscenirung des Don Juan mit dem, was wir nun sehen, an ein Marionetten-Theater erinnerte; daraus wäre zu folgern, dass die berühmte Legende von dem *directeur-artiste* von nun an allen Werth verloren hat und wir hoffen dürfen, dass man nicht mehr davon spricht; der *directeur-artiste* hat seinen Meister gefunden!

L. v. St.

Münchener Musikbrief.

IX.

(Fortsetzung.)

In dem dritten Abonnementconcert der musikalischen Akademie am 21. Dec. stellte sich die Leipziger Primadonna, Frau Peschka-Leutner, dem hiesigen Publikum zum zweiten Male vor. Ich hatte sie am 22. Febr. v. J. in dem überaus schwach besuchten Hoffmann'schen Künstlerconcerte im Casinosaale (s. Sp. 219 d. Bl. vom vor. Jahre) gehört, und seither mit dem lebhaften Wunsche, ihre vollendete Kunst in einem Akademieconcerte bewundern zu können, die feste Ueberzeugung gehegt, dass ein ungewöhnlicher Erfolg die virtuose Sängerin für die erstmalige Vernachlässigung entschädigen würde; und so kam es in der That. Verdienter Weise lohnte die Künstlerin ein ganz aussergewöhnlicher Beifall. Die Stimme, ein sehr hoher Sopran, ist nicht gross, aber äusserst rund und wohlklingend und in technischer Beziehung so vollkommen ausgebildet, als das menschliche Organ überhaupt ausgebildet werden kann. Dies zeigte sich schon in der Concertarie Op. 71 von L. Spohr; mehr noch in der berühmten Mozart'schen Coloratur-Arie »Martern aller Arten« aus der »Entführung aus dem Serail«, in welcher die Stimme mit den concertirenden Läufen der Geige und Oboe in einen gefährlichen aber siegreichen Wettstreit trat. Dass übrigens Frau Peschka-Leutner nicht blos vollendete Gesangsvirtuosin, sondern auch Künstlerin im vollen Sinne des Wortes ist, welche mit edler Cantilene zum Herzen zu sprechen weiss, bewies sie mit zwei effectvollen Liedern von Jensen und namentlich dem Franz Schubert'schen »Du bist die Ruh«, wobei Herr Hofkapellmeister Wüllner sehr fein und discret accompagnirte. Eine der in den Tiefen unseres Orchesters wirkenden trefflichen Kräfte, deren Instrument nicht besonders für Sololeistungen geeignet ist, der Fagottist Herr Christian Mayer blies mit virtuoser Behandlung das Adagio und Rondo aus einem Concert von C. M. von Weber, wobei der Ton des Solisten stellenweise durch ein zu starkes Accompagnement beeinträchtigt wurde. Das Concert war mit der festlich-rauschenden Ddur-Symphonie von Mozart, componirt 1782 in Wien, eröffnet worden, welche zierlich und gut schattirt wiedergegeben wurde, ohne das Glanzvolle des Werkes vermissen zu lassen. Sehr effectvoll wurden auch die beiden anderen Orchesterwerke gespielt: Ouvertüre, Scherzo und Finale Op. 52 von R. Schumann und Beethoven's Ouvertüre zu »Leonore« Op. 138 — nach Nottebohm Nr. 3, nach Breitkopf und Härtel

Nr. 1. Bezüglich der gewählten Tempi bestand nur der Zweifel, ob nicht jenes des Schumann'schen Scherzo um etwas weniges rascher hätte sein sollen.

Das Hauptinteresse des Weihnachtsconcertes der musikalischen Akademie am 25. December lag in dem Wiederauftreten der kgl. Kammersängerin Frau Diez, welches mehr und mehr zu den Seltenheiten gehört. Was die hiesigen Musikfreunde am Gesange dieser seltenen Künstlerin seit beinahe einem Menschenalter bewundern, riss sie auch diesmal zu stürmischen Beifallsbezeugungen hin: der sympathische, unmittelbar zum Herzen sprechende Klang der Stimme und die vollendete, jede Composition ganz erfassende Kunst des Vortrages. Als Liedersängerin möchte Frau Diez wenige ebenbürtige Rivalinnen besitzen; die Schubert'schen Lieder »An meiner Wiege«, »An Sylvia«, »Suleika« und als liebenswürdige Zugabe »Geheimes« waren hierfür wieder mustergiltige Beweise. Ihnen gesellte sich die schöne, ausdrucksvolle Mozart'sche Concertarie »*Bella mia fiamma*« zu. Zur Eröffnung des Concertes kam eine Ouvertüre des, wenn ich nicht irre, Oldenburger Kapellmeisters Dietrich »Normannenfahrt«, welche ihrer unbedeutenden Erfindung und ihrer künstlich aufgebauschten Orchesterbehandlung wegen ohne Schaden hier hätte unbeachtet bleiben können. Genussvoll dagegen war die erste Aufführung eines Concertes in G-dur für Violine und zwei Flöten mit Streichorchester von J. Seb. Bach. Der Vortrag der Solopartie durch die Herren Abel, Tillmetz und Scherzer war klar und präcis, aber die Geige etwas zu schwach im Tone. Beethoven's auf ein grösseres Publikum wohl am meisten wirkende Symphonie pastorale bildete den Schluss des Concertes. Die Aufführung war gut nach Seite des Vortrages, minder entsprechend in Bezug auf Tempo, Rhythmik und Präcision, was sich zumal im Adagio, Scherzo und im Gewitter fühlbar machte; auch konnten des letzteren Schläge eine gewisse Sanftmuth nicht verleugnen. Dass die drei Vögelchen Nachtigall, Wachtel und Kukuk nicht ganz rein zwitscherten, war wohl nur eine Folge allzugetreuer Naturnachahmung.

Es gilt wieder das schon oft bewährte »*last not least*«, wenn ich von dem letzten Concerte im alten Jahre, jenem des Herrn Benno Walter am 28. December im Museumssaale berichte, bei welchem eine Anzahl der besten künstlerischen Kräfte ihre Mitwirkung liehen. An der Spitze des Programms stand Mendelssohn's Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell Op. 49 in D-moll, von H. C. Bärmann, dem Concertgeber und Herrn Hipp. Müller mit hingebender und schwungvoller Auffassung, jedoch mit einigem Vorherrschen des Claviers, gespielt. Eine weitere Composition von Mendelssohn, die hochinteressanten und ansprechenden *Variations concertantes* für Clavier und Violoncell Op. 17 kamen durch die gelungene und in jeder Beziehung geschmackvolle Wiedergabe zur vollsten Wirkung. Inzwischen sang Herr Reichmann zwei Lieder von Brahms und Schumann »Von ewiger Liebe« und »Fluthenreicher Ebro«, wobei seine schöne, klangreiche Stimme und sein durchdachter Vortrag mit Wärme zum Herzen drangen. In der zweiten Abtheilung des Concertes spielte Herr Bärmann mit Bravour eine der ungarischen Rhapsodien von F. Liszt. Aeusserst wohlthätig wirkten nach diesem Spektakelstücke drei Lieder von F. Wüllner, vorgetragen von Frau Diez; an dem lebhaften Beifalle, womit das Publikum der bewährten Meisterin des Liedergesanges dankte, hatten Wüllner's Compositionen sicherlich vollen Antheil, da sie sich durch Sangbarkeit und Natürlichkeit der Empfindung auszeichnen. Der Concertgeber spielte ein Concert von Vieuxtemps in A-moll, welches in seiner extravaganten Häufung von Schwierigkeiten allerdings vollste Gelegenheit gab, souveräne Beherrschung der Technik zu entwickeln. Ohne alle Einschränkung kamen vollends die Vorzüge seines Spieles, die hinreissende Weichheit der Cantilene, die flotte Eleganz des Vortrages bei den rhythmisch bewegten Stellen in der zweiten Solonummer »Phantasie über Motive aus Gounod's Faust« von Wieniawsky zur Geltung.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Heidelberg.

Das zweite Abonnementconcert des Instrumentalvereins am 16. December brachte die Sinfonia eroica von Beethoven, Arie aus Josua von Händel »O hätt' ich Jubal's Harf«, Mignonlieder von Schubert und Volkslied von R. Schumann, gesungen von Frl. Koch aus Stuttgart, Violinconcert von Mendelssohn und Adagio aus dem neunten Concert für Violine von L. Spohr, gespielt von Hrn. E. Mahr aus Wiesbaden, und zum Schlusse Bajaderentanz und Lichtertanz der Bräute von Kaschmir aus der Oper »Feramors« von Anton Rubinstein. Die Symphonie und die Begleitung der Arie und Violinsoli litten unter der ungenügenden Schulung des Orchesters, welche durch die früher erwähnten Verhältnisse bei der Zusammensetzung desselben sich entschuldigen liess, mehr Sorgfalt war jedoch auf die pikanten Compositionen Rubinstein's verwendet, die als Novität hier sehr günstig aufgenommen wurden. Im Allgemeinen bieten die Concertprogramme wenig Neues. Fräul. Koch, eine jugendliche Kraft mit klangvoller Sopranstimme begabt, löste ihre Aufgabe noch ungenügend. Ihr musikalisches Verständniss ist ganz unentwickelt und sang sie die feurige, schwungvolle Arie wie eine Etüde. Besser gelang das Volkslied von Schumann. Herr Mahr ist dagegen ein fein gebildeter Künstler, der nicht nach Virtuoseneffecten haschte, sondern mit schöner Technik, edler Einfachheit und tiefer Empfindung Alles vortrug.

Das dritte Concert am 20. Januar war zur Aufführung des »Manfred« von Schumann bestimmt, der schon öfter hier gehört worden. Ihm ging die G dur- (Oxford-) Symphonie von Haydn voraus wie ein letzter glänzender Sonnenstrahl vor einbrechender Nacht. Die Dichtung Byron's mit der Musik von R. Schumann bleibt, so viele Bewunderer sie auch unter den modernen Vertretern des Weltschmerzes finden mag, immer nur ein interessanter Versuch, keine künstlerische That. Dem wahnsinnigen Grübeln und Handeln Manfred's, wie es der verbindende Text schildert, sucht sich die Musik ausmalend und ergänzend anzuschliessen, ohne dass es ihr gelingt ein Ganzes herzustellen, das dem Hören wohlthut. An schönen, geistvollen Einzelheiten fehlt es darin nicht, aber scharf contrastirende Stimmungen und Situationen beunruhigen fortwährend, bis endlich scheinbar erlösend und befriedigend das Requiem eintritt. Es wirkt nur äusserlich beruhigend durch das sanfte Erklingen nach den vorausgegangenen wilden rohen Stürmen. Herr und Frau Herzfeld vom Hoftheater in Mannheim hatten den declamatorischen Theil übernommen, die Soli wurden von Mitgliedern des Vereins recht gut vorgetragen, und zeigte das Orchester an diesem Abend einen erheblichen Fortschritt in seinen Leistungen. Gleiches lässt sich von dem darauf folgenden Concert am 11. Februar berichten, dessen Programm als erste Nummer die Symphonie Nr. 2 in F-dur von Gouvy enthielt, die früher einmal ohne Beifall hier gespielt wurde. Gute Arbeit ist an die unbedeutendsten Gedanken verwendet, die dem Charakter einer Symphonie keineswegs entsprechen, die Instrumentirung ist oft überladen und manches geradezu hässlich klingend. Fräul. Gaul aus Baltimore, Schülerin des Conservatoriums in Stuttgart, trat als Clavierspielerin auf mit wohlverdientem Erfolge. Die junge Dame hat eine vorzüglich ausgebildete Technik, welche besonders vollkommen den Anschlag in den feinsten Schattirungen des Piano beherrscht. Sie spielte eine Polonaise von Chopin mit Orchester, *Soirées de Viennes* von Liszt, Berceuse von Henselt und als Zugabe die Etüde Nr. 1 von Chopin. Der Vortrag letzterer Solostücke war vollendet schön in der Tonschattirung und Klangwirkung. Herr Plank (Tenor) vom Hoftheater in Mannheim sang eine Arie aus »Jessonda« von Spohr, Lieder von Franz, Brahms und Jensen, den Schluss machte die Ouvertüre zu »Leonore« Nr. 3 in C-dur von Beethoven.



Ein Patti-Concert, von dem Unternehmer Hofmann in Scene gesetzt, unter Mitwirkung von Carlotta Patti, Sivori und Paul Scharwenka, veranlasste nur zur Klage, dass Künstler wie Sivori nur Virtuosenstücke statt Musik bieten. Herr Scharwenka ist ein Clavierspieler von solider Bildung.

Dem Bericht über die Concerte sei noch die Nachricht beigefügt, dass ein hier lebender Musiker, Herr Hermann Ritter, eine Viola alta construirte, welche sich durch ungewöhnliche Fülle und Weichheit des Tons auszeichnet und sich zur Violine verhält wie ein schöner, mächtiger Alt zur Sopranstimme. Neben der neuen Altgeige erklingt der Ton der bisher gebrauchten Violen unbestimmt, rauh und näselnd und dürfte dieses neue Instrument wohl geeignet sein, im Orchester an die Stelle der alten Viola zu treten und diese überhaupt auch zu dem Rang eines Soloinstrumentes zu erheben. Verschiedene Orchesterdirectoren, Richard Wagner und Andere äusserten sich sehr anerkennend über diese verbesserte Viola alta und will Wagner das neue Instrument bei der Aufführung seiner Nibelungen erproben.

Leipzig, 28. Februar.

Aus letztvergangener Woche sind abermals drei Concerte zu nennen: die zweite Kammermusiksoirée (zweiter Cyklus) am 20. Februar, das neunte Euterpe- und das siebzehnte Gewandhaus-Concert (am 22. und 24. Februar). In ersterer hörten wir Haydn's Quinten-Quartett (D-moll), ein Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente (Op. 60 C-moll) von Joh. Brahms und L. van Beethoven's Quartett für Streichinstrumente (Op. 59 C-dur), an deren Ausführung sich wechselsweise die Herren Kapellmeister Reinecke (Pianoforte), Concertmeister Röntgen, Haubold (erste und zweite Violine), Bolland (Viola) und Schröder (Violoncello) betheiligten. Herr Röntgen vertritt bekanntlich die classische Richtung hier. In seiner Behandlungsweise treten uns die Werke eines Haydn, Mozart, Beethoven stets ohne alle willkürliche fremdartige Zuthat ungeschminkt und unverfälscht vor die Seele, und so war denn auch diesmal der Genuss an den gehörten Werken ein vollständiger und ungetrübter. Leider sollten wir den verdienstvollen Künstler nach langjähriger erfolgreichster Lehrthätigkeit am hiesigen Conservatorium infolge eines bedauerlichen Zerwürfnisses aus dem Lehrerverbande dieses Instituts ausscheiden sehen. Dass unter dem Vorsitze der Herren Röntgen und Reinecke auch das Pianoforte-Quartett von Brahms zu glanzvollster Darstellung gelangte, bedarf wohl kaum einer besonderen Erwähnung. Das Werk ist nervig und voll tiefer Lebenskraft; namentlich gehen die ersten beiden Sätze in kraftvollen Kämpfen feurig kühn aus sich heraus. Der Erfolg, den dieses hier zum ersten Male gehörte Werk errang, war ein entschieden günstiger. — In dem neunten Euterpeconcerte errangen sich die hier schon von früher her rühmlichst bekannten Gebrüder Willi und Louis Thern in einem Concertstück (D-moll) für zwei Pianoforte von C. Thern (dem Vater), einem Impromptu (As-dur all' unisono vorgetragen) und in den grossen Concertvariationen »Hexameron« von Liszt nicht allein durch ihre specifischen pianistischen Eigenschaften, sondern hauptsächlich auch durch ihr Zusammenspiel, das in der That seines Gleichen sucht, erneute Lorbeern. Als Solistin trat Frl. Gutzschbach mit gewohnten Liederspenden und einer Arie aus Rodelinda von G. Händel *»Mio caro bene«* vor das Publikum. Von Orchesternummern sind zu nennen: Serenade (Nr. 2 D-dur) von Jadassohn und Symphonie (Nr. 2 B-dur) von R. Volkmann, die beide recht wacker ausgeführt wurden. — Das siebzehnte Gewandhausconcert wurde mit einer hier zum ersten Male gehörten Suite in H-moll für Flöte (resp. vier Flöten unisono) und Streichinstrumente von S. Bach eröffnet und mit R. Volkmann's Symphonie (Nr. 1 D-moll) beschlossen. In der Symphonie hätte das Trio des Scherzos wohl noch etwas feiner ausgearbeitet sein können, denn es stand das Solo der Violoncelli (im zweiten Theile), welches in der vorjährigen Euterpeaufführung gänzlich verunglückte, so zu sagen auch diesmal noch etwas auf der Kippe. Im Allgemeinen aber gingen beide Orchesternummern ganz vortrefflich von statten. Zwischen den Orchesterwerken sang Frl. Marie Schmidtlein, königl. Kapellsängerin aus München eine Arie aus Theodora von Händel »Der Abend wirft den Wolkenschleier aus«, desgleichen Lieder am Pianoforte von Brahms und Schumann, und spielte Herr Professor Colyns aus Brüssel ein Concert-Allegro (E-moll) für die Violine von P. Rode, ferner Cavatine von Raff und Introduction und Rondo capriccioso von Saint-Saëns, ebenfalls für Violine. Herr Colyns ist ein ausgesprochener Repräsentant der französisch-belgischen Schule und als solcher im Besitze aller erforderlichen violinistischen Qualitäten, zu denen sich noch eine angenehm berührende natürliche Wärme und Delicatesse der Empfindung gesellt, durch welche sich der Künstler bei seinen Hörern schnell zu insinuiren vermochte. Dass derselbe seiner Virtuosität zu Liebe in Rode's Concertsatz, der — beiläufig gesagt — animirter zu spielen ist, eine breitspurige, mit David'schen, Léonard'schen und Vieuxtemps'schen Kunststücken vollgepfropfte Cadenz einlegte, darüber wollen wir mit dem Ausländer nicht rechten. Fräulein Schmidtlein trug etwas mehr als einen Achtungserfolg davon. Ihre Altstimme ist schön und ausgeglichen, die Auffassung nobel und stilvoll, jedoch mangelt ihren Vorträgen noch die tiefere Belebung von Innen heraus. Einzelne unerhebliche Intonationsschwankungen sind jedenfalls nur der anfänglich merklichen Befangenheit der Sängerin zuzuschreiben.

Leipzig, 10. März.

Endlich hielt das vielbesprochene Requiem von Verdi (19. Gewandhausconcert, 9. März) auch bei uns seinen Einzug. Dasselbe hat bereits neben vielen anderen Kritiken auch in diesem Blatte — Jahrg. XI Nr. 6—9 — eine so eingehende Beurtheilung gefunden, der wir uns grossentheils anschliessen, dass wir uns auf Besprechung der Aufführung selbst beschränken können. Verdi's Requiem will ebensowenig einseitig vom absolut-musikalischen Standpunkte, wie von dem Standpunkte einer nüchternen religiösen Anschauungsweise, welcher der moderne Nordländer zuneigt, beurtheilt sein, denn es steht ganz und gar auf katholischem Boden und ist eine getreue Abspiegelung jenes Phantasielebens, welches speciell die katholische Glaubenslehre in Verbindung mit ihrem sinnbestrickenden Ritual im Menschen anzuregen vermag. Es ist daher auch, wie wir gleich von vorn herein bemerken wollen, nicht der Concertsaal, sondern recht eigentlich die Kirche der geeignete Ort für die Aufführung dieses Werkes; freilich wäre dort die numerische Unzulänglichkeit der in zwei Chöre vertheilten Gesangskräfte noch fühlbarer geworden, als in der in Rede stehenden Gewandhausaufführung. Als Solisten waren an derselben die Damen Frau Peschka-Leutner, Frl. Nanitz aus Dresden, sowie die Herren Köhler, ebenfalls aus Dresden, und Pielke aus Leipzig betheiligt. Wir haben bei Vorführung derartiger grösserer Vocalwerke hier selten ein so tüchtiges Ensemble von Solokräften beisammen gesehen wie diesmal. Zunächst war es Frau Peschka-Leutner, welche — trotz eines ihr versagenden hohen Be's — ihre seltene Meisterschaft einsetzte und durch das edle, gefühlswarme Erfassen der vom Componisten technisch und musikalisch gleich schwierig angelegten Sopranpartie dem hier von einzelnen Seiten mit einem gewissen Misstrauen entgegengesehenen Werke den Weg zu den Herzen der spannenden Zuhörer bahnen half. Ihr zur Seite wirkten, wenn auch nicht durchgängig in ganz so dankbaren, so doch in ebenso wichtigen Partien die übrigen drei Künstler in ebenfalls höchst verdienstvoller Weise. Herr Kapellmeister Reinecke, als Leiter der Aufführung, hatte sich viele Mühe gegeben und traf sowohl im äusserlichen Arrangement des ziemlich complicirten Ganzen, als auch in der Auffassung und der Temponahme überall das Rechte; desgleichen verräth das Orchester, dass es mit ungetheiltem Interesse bei der Aufführung war. Dürfen wir dem Gerüchte von einer baldigen Wiederholung des Werkes Glauben schenken, so ist es wohl erlaubt einige Wünsche auszusprechen. Dieselben beziehen sich auf eine edlere Tongebung der Singbässe bei den Worten *»te decet hymnus«*, auf eine mannhaftere sicherere Haltung der Tenöre bei einzelnen Einsätzen in der Schlussfuge *»libera me«*, auf die Wiederherstellung des vom Componisten vorgeschriebenen höchst wirksamen Unisono der Violoncelli im Anfange des *Offertorio* (Nr. 3), sowie auf eine harmonisch klarere Wiedergabe der allerdings sehr tief liegenden Messingstelle in Nr. 6 bei den Worten *»requiem aeternam«* und endlich auf eine noch sorgfältigere Abstimmung der Trompeten in der Einleitung zu dem *»tuba mirum«*.



ANZEIGER.

[51] Innerhalb 14 Tagen erscheint in meinem Verlage:

Still und bewegt.

Clavierstücke

von

Theodor Kirchner.

Op. 24.

Zwei Hefte à 3 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[52] Soeben erschienen in meinem Verlage:

VIER GESÄNGE

für

eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

Robert Schumann.

Op. 142.

Für Pianoforte allein

bearbeitet von

Theodor Kirchner.

Pr. 2 M. 50 Pf.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[53] In meinem Verlage erschienen soeben:

VARIATIONEN

über ein deutsches Volkslied

für das

Pianoforte

von

Louis Bödecker.

Op. 8.

Pr. 2 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[54] Soeben erschien in meinem Verlage:

ANDANTE

für das Pianoforte

componirt

von

L. van Beethoven.

Für Pianoforte und Violine

bearbeitet von

Rud. Barth.

Pr. 2 M. 50 Pf.

Leipzig und Winterthur. *J. Rieter-Biedermann.*

---

[55] In meinem Verlage erschienen soeben:

Charakterbilder.

Sechs

leichte Clavierstücke

zur Bildung des Vortrags

mit genauer Angabe des Fingersatzes

componirt

von

Oscar Bolck.

Op. 47.

Pr. 2 M. 50 Pf..

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[56] Soeben erschien in meinem Verlage:

Romeo et Juliette.

Sinfonie dramatique

avec

Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Récitatif choral

composée

d'après la Tragédie de Shakespeare

par

HECTOR BERLIOZ.

Op. 17.

Clavierauszug mit französischem und deutschem Text von Th. Ritter.

Neue Ausgabe. gr. 8°. netto 9 M.

Chorstimmen mit deutschem Text:
Alt, Tenor, Bass (kleiner Chor) à netto 50 Pf. — Sopran, Tenor, Bass (grosser Chor) à netto 1 M.

Das Werk, dessen Aufführung seither dadurch erschwert war, dass die Chorstimmen nicht gedruckt waren, sei hiermit Concert-Directionen, Vereinen etc. neuerdings angelegentlichst empfohlen.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[57] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Moritz von Schwind's

Illustrationen

zu

FIDELIO.

In Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*.

Neue Separat-Pracht-Ausgabe.

Mit Dichtungen von Hermann Lingg.

Inhalt:

Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.

Imperial-Format. Elegant cartonnirt.

Preis 12 Mark.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. März 1876. **Nr. 12.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Mendelssohn's Lieder für gemischten Chor. — Mendelssohn's Antigone. (Schluss.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Vierhändige Claviermusik [Jos. Rheinberger, Op. 79]). — Münchener Musikbrief. IX. (Schluss.) — Berichte (Leipzig, Stuttgart, Barmen). — Anzeiger.

Mendelssohn's Lieder für gemischten Chor.*)

Nach einem Briefe suchend bekomme ich unerwartet die Partitur der Mendelssohn'schen Lieder für gemischten Chor in die Hände. Ich sehe hinein, blättere weiter und komme nicht eher wieder davon los, bis ich die Lieder alle vom ersten bis zum letzten an mir habe vorüberziehen lassen. Seit fast zwei Jahren hatte ich sie nicht vor Augen noch Ohren gehabt. So erschienen sie mir jetzt wieder wie neu und fesselten mich in hohem Grade. Ich wurde dabei zugleich an die schönen Stunden erinnert, in denen wir die Lieder im Freien sangen. Schon in Hannover zogen wir in jedem Sommer wenigstens ein Mal hinaus und sangen inmitten des schönen Waldes im Thiergarten, begleitet und belauscht von einer zahlreichen Zuhörerschaft, vorzugsweise diese Lieder, die nicht genug gesungen und gehört werden konnten. Auch hier in Göttingen führte uns wohl mancher schöne Sommertag nach dem allbekannten romantisch gelegenen »Mariaspring«, wo wir im Schatten alter ehrwürdiger Eichen vor allen wiederum die Mendelssohn'schen Lieder erschallen liessen. Fragt nach einiger Zeit ein tanzlustiger Student, ober der Tanz nicht bald beginne oder will eine junge Schöne schüchtern dieselbe Frage thun, so stehen dahinter gleich Andere, Junge und Alte, und bitten: ach noch einmal »Entflieh mit mir und sei mein Weib« oder »O wunderbares Schweigen« oder »O Thäler weit, o Höhen« — die Lieder sind zu schön. Mit Vergnügen! Der Trompeter giebt das Signal zum Zusammenziehen der Sänger-Truppen und von neuem wird gesungen und mit Behagen gehört. Doch nun meint das junge Volk, es sei die höchste Zeit, auch die Kunst des Tanzes zu cultiviren. Nun ja, auch er hat heut seine Berechtigung. Es wird also getanzt und recht flott getanzt, denn die Universität liefert viele und gute Tänzer und an jungen gut geschulten Tänzerinnen ist auch kein Mangel, wozu hätten wir sonst einen Universitäts-Tanzmeister. Allmälig pflegt sich denn auch Jemand zu melden, der überall anwesend ist und den man durch entsprechende Bewirthung immer bei guter Laune erhält. Ich brauche ihn nicht zu nennen, denn jeder kennt ihn und führt ihn mit sich. Und um nichts zu vergessen, mag auch der kleinen Ueberraschungen gedacht werden, als da sind: Feuerwerk, bengalische Beleuchtung, Illumination u. dgl. mehr. So gestaltet sich der Tag zu einem heitern Festtage, dem freier Himmel und Wald einen besondern Reiz verleihen. Es sind Stunden reiner Freude, denen die Kunst des Gesanges die Weihe giebt. Wer da nicht mit den Fröhlichen fröhlich sein und sich freuen kann, an dem sind Hopfen und Malz verloren, oder um mit Dr. Martin Luther zu reden: Wer nicht liebt Weib, Wein und Gesang, der bleibt ein Narr sein Lebenlang.

Der geneigte Leser entschuldige diese kleine Abschweifung. Auch er hat vielleicht schon gefunden, dass Erinnerungen dieser Art manchmal recht wohl thun, doppelt wohl nach verlebten trüben Tagen, vor denen nun einmal wenige Sterbliche verschont bleiben, und er wird mir nicht grollen, dass ich ihn in eine im Freien weilende heitre Sängergesellschaft hinausführte. Dass ich mich dabei zu weit von meinem Thema entfernt habe, kann mir nicht vorgeworfen werden. Denn sind es nicht Mendelssohn's Lieder, die in vielen Fällen die erste und hauptsächliche Anregung zu Ausflügen wie den vorerwähnten geben, diese am meisten verschönen und eben zu den heitern Stunden machen, an die man gern zurückdenkt? Liegt darin nicht schon ein Beweis für die Trefflichkeit und besondere Wirkungsfähigkeit der Lieder? Und damit komme ich auf diese selbst zurück.

Woher kommt es, dass die Mendelssohn'schen Lieder im Freien gesungen immer von besonderer Wirkung sind? Woraus erklärt sich diese ihre specifische Eigenthümlichkeit? Es lässt sich kaum mit Bestimmtheit angeben, wir fühlen's aber heraus. Ich finde, es weht uns aus Wort und Weise jene weiche milde Waldesluft oder, anders ausgedrückt, ein gewisser romantischer Waldesduft entgegen, der im Freien, zumal

*) Mendelssohn's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Jul. Rietz. Serie 16. Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Nr. 1. Op. 41. 6 Lieder. Partitur 60 Pf. Stimmen 90 Pf. Nr. 2. Op. 48. 6 Lieder. Partitur 60 Pf. Stimmen 90 Pf. Nr. 3. Op. 59. 6 Lieder. Partitur 90 Pf. Stimmen 1 M. 20 Pf. Nr. 4. Op. 88. 6 Lieder. Partitur 90 Pf. Stimmen 1 M. 20 Pf. Nr. 5. Op. 100. 4 Lieder. Partitur 60 Pf. Stimmen 90 Pf. Preis der Partitur (8⁰) complet 3 M. Preis der Partitur (4⁰) complet 3 M. 80 Pf. Preis der vier Stimmen (8⁰) complet 5 M. 10 Pf. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

im Walde selbst, auf Gefühl und Phantasie besonders anregend wirkt und freundlich und behaglich stimmt. Dabei sind die Lieder, was ihre melodische Seite betrifft, nicht nur leicht fasslich, sondern auch eindringlich und fesselnd und schmiegen sich den fast durchgehends schönen Texten aufs Innigste an. Ihre Harmonie ist ebenfalls einfach, aber immer edel, niemals dürftig oder trivial. Gesuchtem, Herausgetüfteltem begegnet man nirgends, und so ist selbst dem weniger geübten und feinen Ohr auch das Harmonische sofort klar und verständlich. Die durchaus natürliche Conception und einfache technische Gliederung in Melodie und Harmonie mögen mit bewirken, dass man in den Liedern manchmal Volkslieder zu hören meint, und mögen ihnen die Wirkung beim Vortrage im Freien hauptsächlich sichern. Dass sie übrigens nicht ausschliesslich für den eben angegebenen Zweck componirt sind und bestimmt sein konnten, ist selbstverständlich. Sie wirken, im geschlossenen Raume ausgeführt, nicht minder schön, das weiss Jeder, der sie kennt. Mendelssohn traf mit ihnen so recht ins Schwarze und brachte eine längst gespannte Saite im singlustigen wie gesangbedürftigen Publikum zum Klingen. Es ist bekannt, mit welchem Heisshunger sie sofort nach ihrem ersten Erscheinen von allen Seiten verschlungen wurden, und in dieser Gunst haben sie sich bis heute erhalten. Sie verdienen dieselbe auch im vollsten Maasse. Der Componist zeigt sich hier von seiner liebenswürdigsten Seite. Man möchte die Lieder classisch nennen, wenigstens die ersten drei Hefte. Die beiden andern nach seinem Tode erschienenen enthalten allerdings auch vortreffliche Lieder, doch vermisst man im Ganzen an ihnen mehr oder weniger die ursprüngliche Frische, gerade wie wirs bei des Componisten Liedern ohne Worte beobachten. Mendelssohn mag das selbst gefühlt und sie deshalb zurückgelegt haben. Die in knappe Form gegossenen, die Strophen-Lieder, wirken am unmittelbarsten, sie sind auch die bekanntesten und werden am liebsten gesungen. Zuweilen klingt's wohl ein wenig weich, fast weichlich, doch keineswegs krankhaft sentimental. Eine Weichheit aber, die so liebenswürdig und nobel auftritt wie hier, lässt man sich schon gefallen. Sie gehört mit zum Wesen Mendelssohn's, wenigstens in diesen Liedern. Als köstliche Liedproben sind aus den ersten drei Heften zu bezeichnen: »Ihr Vögel in den Zweigen schwank«, die drei Heine'schen »Entflieh mit mir«, »Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht« und »Auf ihrem Grab«; ferner »O sanfter, süsser Hauch«, »Liebliche Blume«, »Süsser, goldner Frühlingstag«, »O wunderbares, tiefes Schweigen«, »Im Grün erwacht«, »O Thäler weit, o Höhen« und sodann das prächtige »Jagdlied«. Aus dem vierten und fünften Heft verdienen besonders hervorgehoben zu werden: »Mit der Freude zieht der Schmerz«, »O Winter, schlimmer Winter«, »Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht«, »Die Bäume grünen überall« und »O Wald, du kühlender Bronnen«.

Mit Recht durfte Mendelssohn sagen: »im Freien zu singen«. Diese Bemerkung finden wir auf den Titeln der ersten Ausgabe aller drei von ihm selbst edirten Hefte. Dass sie in der Breitkopf und Härtel'schen Gesammtausgabe der Werke Mendelssohn's unterdrückt ist, finde ich durch nichts gerechtfertigt. Mendelssohn wollte jedenfalls andeuten, dass die Lieder sich zum Vortrag im Freien besonders eigneten, ja gewissermaassen von diesem Gesichtspunkt aus componirt seien. Es ist ein für Beurtheilung und Verwendung der Lieder nicht gleichgültiger Fingerzeig, den der Componist giebt und der wohl verdient hätte respectirt zu werden.

Das Feld des Liedes für gemischten Chor ist in neuerer Zeit ausserordentlich ergiebig gewesen und hat neben allerdings viel unbedeutenden Sachen doch auch eine grosse Zahl herrlicher Lieder hervorgebracht. Wer denkt hier u. A. nicht an Schumann und Brahms? Fast jeder Gesangscomponist, grosse und kleine Geister bebauten das Feld mit mehr oder weniger Glück. Mit der Gesammtheit seiner Lieder hat aber kein Componist so bedeutende Erfolge erzielt und so weite Verbreitung gefunden wie Mendelssohn mit den seinigen. Er steht in dieser Beziehung einzig da, von Keinem erreicht, geschweige übertroffen. Wenn ich hier Moritz Hauptmann erwähne, so geschieht es, weil mir gerade eine Plauderei mit ihm *in puncto* des Singens solcher Lieder im Freien einfällt. Hauptmann hat bekanntlich ebenfalls sehr hübsche Chorlieder geschrieben. Er habe, sagte er, bei Composition derselben, sehr häufig an deren Vortrag im Freien gedacht, hat sie zum Theil auch, wie z. B. Op. 25 (ein Heft mit 6 Liedern) direct für diesen Zweck bestimmt. »Als ich noch in Cassel war«, erzählte er, »machten wir mit der Spohr'schen und andern befreundeten Familien dann und wann Ausflüge ins Freie, da wurde denn auch wohl gesungen und ich habe verschiedentlich Lieder zu diesem Zweck componirt — —«. Lächelnd und halb scherzend fragte er darauf, ob nicht die Priorität der Idee eigentlich ihm gebühre? Mendelssohn habe die Idee lebhaft erfasst und bald seien Lieder »im Freien zu singen« von ihm erschienen. Hat er die Anregung durch Hauptmann erhalten, so wollen wir diesem noch jetzt dafür danken.

In Serie 16 der Gesammtausgabe von Mendelssohn's Werken bringt die Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel in Leipzig sämmtliche fünf Hefte in einem Bande Partitur und die vier Stimmen gleichfalls in je einem Bande. Der Preis ist sehr mässig und erheblich billiger als er früher war. So kostet die Partitur nur 3 M. 30 Pf., die vier Stimmen zusammen 5 M. 10 Pf. Daneben sind die Hefte auch einzeln in Partitur und Stimmen zu haben. Im Interesse der Sache sowohl wie in dem des Verlegers, dessen Unternehmen als ein sehr verdienstliches anerkannt werden muss und jegliche Unterstützung verdient, ist dieser Ausgabe die weiteste Verbreitung zu wünschen. Neben sorgfältiger von Jul. Rietz besorgter Revision sind Stich und Druck sauber und deutlich, ist überhaupt die ganze äussere Ausstattung, das Papier mit eingeschlossen, nobel und schön, ganz so wie wir's seit Jahren bei den Editionen der überaus thätigen Verlagshandlung zu sehen gewohnt sind. Man thut in all und jeder Beziehung einen guten Kauf an den Liedern. Mögen sie denn in dieser schönen und billigen Ausgabe allen gemischten Chorvereinen zur Anschaffung aufs wärmste empfohlen sein.

E. Hille.

Mendelssohn's Antigone.

(Schluss.)

Um das Verdienstliche des naiv-künstlerischen Verfahrens der florentinischen Akademiker auf das rechte Maass zu beschränken, darf nicht übersehen werden, dass sie bei einem etwaigen Versuche, die altgriechischen Tragödientexte zu componiren, schlimm genug gefahren sein würden. Waren ihre Kunstmittel schon für die modernen Dramen sehr unzulänglich, so fehlte ihnen für eine musikalische Repräsentation des Aeschylos und anderer Griechen geradezu Alles. Diese durch Formenfestigkeit ewig bewundernswerthen Gedichte verlangen vielleicht keinen grossen musikalischen Pomp, um in ihrer wahren Kunstgestalt zu erscheinen; aber was sie unabweislich verlangen, das ist eine Musik, welche hinsichtlich des Wechsels und der Mannigfaltigkeit der Formen mit der Poesie Schritt hält. Wie hätte solches aber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bewerkstelligt werden sollen? da man in dem strophischen Liede und dem an liedartige Melodiezeilen sich lehnenden fugirten Chore die alleinigen Formen besass, also für die Darstellung griechischer Gedichte überhaupt keine Mittel hatte? — Wie man sieht, rechne ich, abweichend von Anderen, die Melodien strophischer Lieder nicht zu den musi-

kalischen Mitteln, welche in griechischen Tragödien anzuwenden sind, denn sie hängen an der modernen Dichtung so fest, wie die Haut am Fleische, passen aber zu der antiken garnicht. Bei der Composition dieser alten Dramen liegt der Irrthum nahe zu meinen, man könne ihnen mit den ältesten vorhandenen und künstlerisch vollkommen ausgebildeten Musikformen noch am ebesten beikommen. Aber das Alter von einigen Jahrhunderten verschwindet gänzlich vor dem zeitlichen wie sachlichen Abstande der gesammten abendländischen Kunst von den Tragödien der Alten. Die griechische Musik war gewiss ein zerbrechliches Gebilde, sonst wäre sie nicht so gänzlich untergegangen. Aber zugleich war sie — (Plutarch's Bericht wird allein schon genügen, uns dieses unvergesslich einzuprägen) — in den verschiedenen, der Dichtung sich anschliessenden Formen so hoch entwickelt, für die Griechen so ausdrucksvoll, so zum Herzen sprechend, sie umstrahlte die Dichtung mit einem so hellen Glanze, dass alles, was man am Ende des 16. Jahrhunderts an musikalischen Formen (ich sage nicht an Compositionen!) sich erworben hatte, wie die reine Kindheit dagegen erscheint. Unsere Kunst musste sich das ganze Gebiet ihrer Formen in stetiger innerer Entwicklung neu schaffen, bis sie den Reichthum der Alten in diesem Gebiete überhaupt nur begreifen und zur Nachbildung desselben sich ermuthigt fühlen konnte.

Hier ist der Ort, von wo aus Mendelssohn's Verdienst und Stellung gerecht beurtheilt werden kann. Als er geboren wurde, war die Armuth der musikalischen Formen, unter welcher die florentinischen Musikdramatiker vor dreihundert Jahren litten, der grössten Fülle gewichen. Für alle Formen und Stimmungen der Poesie war Musik geschrieben. Ueberproduction in dem fortschreitend Modernen hatte eine gewisse Sättigung erzeugt; die originale Production erlahmte; man grub nach neuen Quellen, verlangte nach seltenen Reizmitteln. Hier war nun Mendelssohn, der musikalische Eklektiker und classisch gebildete Geist, der rechte Mann, um das zu schaffen, was ein romantischer geistvoller König zu hören wünschte. Er ging hierbei zwar mit allem Aufwand von Erudition zu Werke, der ihm zu Gebote stand oder durch gelehrte Rathgeber zugetragen wurde; aber das beste, was er leistete, entstand keineswegs auf diesem Wege, sondern dadurch, dass er sich als das gab, was er war, als Mendelssohn. Es war nicht eine Folge gelehrt musikalischer Versenkung in den Stoff, sondern vorzugsweise die seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit, dass er dem Gegenstande mehr gerecht werden konnte, als irgend ein Anderer. Er that daher recht daran, diesen individuellen Standpunkt nicht aufzugeben. Als der König nach der gelungenen Antigone ein Stück des Euripides (Medea) von ihm componirt wünschte, lehnte er es ab, und der Kapellmeister Taubert, dem es natürlich leichter wurde zu gehorchen, besorgte die Musik dazu. (Man vergleiche den Aufsatz »Aufführungen antiker griechischer Tragödien mit moderner Musik« im Jahrg. 1868 dieser Zeitung S. 361 u. f.) Ein anderes Werk des Sophokles (Oedipus auf Kolonos) regte ihn dagegen genügend an, um es wieder für den kunstbegeisterten König in Musik zu setzen. Aber der Zumuthung, mit Aeschylos einen Versuch zu machen, wich er abermals aus und erntete Vorwürfe über Künstlerlaunen und mangelndes Verständniss der hohen königlichen Intentionen.

Also er that recht hieran? Die Beantwortung dieser Frage klärt uns sofort über den ganzen Gegenstand auf. Wenn die besagten hohen Intentionen in dem Maasse sachlich begründet waren, wie der König meinte, so lud Mendelssohn als Künstler eine ausserordentliche Verantwortung auf sich, dass er nicht das volle Aufgebot seiner Kräfte an die Verwirklichung solcher Aufgaben setzte. Besonders auf Aeschylos hätte er mit feurigstem Eifer eingehen müssen, denn bei diesem trat die Musik noch in grösster Fülle auf, während sie bei Sophokles zum Theil schon durch die Reden und Handlungen der Einzelnen zurückgedrängt wurde und bei Euripides dann auch im Chore immer mehr verblasste. Die Strophen des Aeschylos sind die kunstvollsten und waren in Wirklichkeit die mannigfaltigsten und reichsten, d. h. diejenigen, welche den grössten Pomp entfalteten und zu ihrer Darstellung natürlich die vielseitigsten Mittel erforderten. Welch eine Aufgabe also, sollte man meinen, für unsere Musik, die sich doch bewusst ist, an Reichthum der Darstellungsmittel die griechische so sehr zu überragen! Es ist Aeschylos und nicht Sophokles, dessen musikalische Erfassung sofort in den Mittelpunkt des griechischen Lebens führt. Aber schon bei dem ersten Versuche, sich ihm zu nahen, tritt die unüberwindliche Schwierigkeit zu Tage, welche sich dann mit jedem weiteren Schritte nur noch vergrössert. Wo haben wir den eigentlichen, den natürlichen Zugang zu diesen Wunderwerken zu suchen? Niemand ist da, der es sagen könnte; auch das genaueste Wortverständniss, die treueste Beschreibung der festlichen Darstellungen der Griechen führt uns künstlerisch um keinen Schritt näher. Der Aufbau der Strophen erscheint uns poetisch höchst kunstvoll, aber musikalisch unfassbar, und damit ist für alle Zeiten das Urtheil gesprochen über die Versuche, durch unsere Musik die altgriechische Tragödie in ihrem eigentlichen Wesen darstellen zu wollen. Denn die Chöre des Aeschylos waren das Hervorragendste im Gebiete des griechischen Drama eben als musikalische Erzeugnisse, und wer unter den Alten oder Neuen diesem Meister den Vorzug zuerkannte vor Sophokles, der pries damit, wenn auch unbewusst, die musikalische Seite dieses Dichters. Einen schärferen Widerspruch kann es also nicht geben, als dass uns die Verse eines solchen Dichters als unmusikalisch oder als uncomponirbar erscheinen. Und dieser Widerspruch wird als ein unlöslicher bestehen bleiben: denn die Tragödien des Aeschylos enthielten wirklich die prachtvollste Musik, welche unter den Griechen vernommen wurde — und ein richtig empfindender moderner Tonsetzer wird sie als Texte zu Compositionen ablehnen müssen.

Den weiteren Gründen für ein solches Verhältniss nachzuforschen, würde an diesem Orte zu weit führen, obwohl es sehr nützlich wäre. Hier sollte nur mit einigen Strichen deutlich gemacht werden, warum Mendelssohn's Antigone-Musik ein werthvolles Tonwerk ist, ohne irgendwie das geworden zu sein noch werden zu können, was der königliche Auftraggeber erhoffte; und ohne als ein Werk auf sterilem Boden den Impuls zu derjenigen Weiterentwicklung gegeben zu haben, von welcher Einige träumten. Von dem specifisch Griechischen in dieser und anderer Musik einiger neu componirten antiken Tragödien gilt dasselbe, was der grosse Philologe Bentley von Pope's Homer-Uebersetzung sagte. Als Pope ihn in einer Gesellschaft fragte, ob er »seinen Homer« schon erhalten habe, erwiederte er verwundert: »»Ihren Homer? was ist das?«« — »O ich meine die Uebersetzung des Homer, auf welche auch Sie mir die Ehre erzeigt haben zu subscribiren«. — »»Ah so! Ja, Herr Pope, ein sehr hübsches Gedicht, aber Sie müssen es nur nicht Homer nennen««.

Chr.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Vierhändige Claviermusik.

Jos. Rheinberger, Op. 79. **Fantasie:** Praeludium, Intermezzo, Fuga. (Offenbach, André. 27 S. Fol. M. 3. 60.)

beginnt mit einem mehr selbständigen als präludirenden Stück von schwermüthigem Liebreiz, innig melodirt, kunstreich und klar gegliedert — zwar in der grauslichen Signatur Es-moll,

aber ungeachtet der zuweilen schwierigen Lesung in gesunder Modulation, die auch in kühnen entlegenen Wendungen wohllautend bleibt, weil sie wie bei Beethoven durch wohlbewusstes Ziel, stimmrichtige Ausführung und fasslichen Rhythmus der Perioden überall verständlich bleibt, und nirgend unnatürlich virtuosisches Faustrecht verübt mit ungreiflichen Griffen oder kosakenmässigem *steeple-chase* verrückter Tempi. Dies letztere sei deshalb ausdrücklich herausgehoben, weil sich kürzlich ein Meister vom Stuhl zu dem Dogma erkühnte: es sei von zwei wettspielenden Conservatorium-Abiturienten derjenige mit der Palme zu schmücken, der am flinksten davon liefe.

Hier die Themen, zum Vorschmack für Diejenigen, die Original-Vierhändiges lieben, was man nicht blos einmal durchjage:



Ein stattlich Praeludium von 5 Doppelseiten mit 33 eng gedruckten Notenzeilen (doppelten natürlich) — erwächst aus den beiden Themen ohne Zwang und Langweile; auch die synkoptisch verschlungene Final-Phrase mit wuchtigem Wechsel von $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{4}$ (S. 11) verletzt nicht, weil alles rhythmisch melodisch klar bleibt — ohne metropolitanen Missverstand, der sonst gern den Unverstand verdecken will.



Angenehm ist, hier wie in den beiden anderen Stücken das Thema in tiefer Mittelstimme zu hören, entgegen der romanisch importirten Gewohnheit, die Hauptthemen möglichst hoch quiken zu lassen. Auch unser Autor braucht die hohen Octaven an grossen Wendepunkten zur Fülle, aber vergisst dabei nicht, dass die edelste Klangfarbe die dem ethischen Kern gebührt, allzeit im Bereich der menschlichen Sang-Octaven G—g^2 oder F—a^2 liegt. Dem Intermezzo sind zärtliche Tanz-Phrasen eingefugt, das Ganze freier, als hier der Auszug zeigen könnte — doch ist auch redliche Arbeit darin, die keiner Knall-Effecte bedarf, um zu reizen. Fuga am Schlusse ist complicirter, da sie neben dem Fugenthema ausser der gewöhnlichen Zwischenharmonie auch Anklänge an den ersten Satz bringt. Ungeachtet mancher kühnen Modulation bleibt auch hier alles im Klaren. Möge sich der Liebhaber an dem Abriss des Hauptthemas, das entfernt an eine feuerblitzende Humoreske des alten Sebastian anklingt ohne irgend direct zu entlehnen, hier genügen lassen und sich das Uebrige dazu phantasiren, bis er das Buch selber in Besitz genommen:



E. Krüger.

Münchener Musikbrief.

IX.

(Schluss.)

Das erste Concert im neuen Jahre war eine Soirée der kgl. Vocalkapelle am 3. Januar mit interessantem aber doch nicht ganz gleichwerthigem Programm. Als Sieger aus dem Wettkampfe der verschiedenen alten und neuen Meister ging diesmal entschieden Robert Schumann hervor, welcher mit den besonders stimmungsvollen und ausgezeichnet vorgetragenen Romanzen für Chor »John Anderson«, »Der traurige Jäger« und »Es zog eine Hochzeit den Berg entlang« so sehr ins Schwarze traf, dass die beiden letzten wiederholt werden mussten. Die Ballade »König Erich« für Chor und Clavierbegleitung von J. Rheinberger erwies sich wieder als gehaltvolles Musikstück von poetischer Erfindung und meisterhafter Factur. Zwei bergische Weihnachtslegenden, von C. Riedel für Chor gesetzt, machten einen freundlichen Eindruck. In ihrem Stile hervorragende Compositionen waren: der sechsstimmige Chor »Selig sind die Todten« von Heinrich Schütz und die zweichörige Motette »Lieber Herr Gott« des Eisenacher Organisten Joh. Christoph Bach. Zu den weniger bedeutenden Werken möchte ich ein verkünsteltes sechszehnstimmiges »*Kyrie*« von Orazio Benevoli und einen vierstimmigen, ziemlich erfindungsarmen Chor von Niels W. Gade »O du, der du die Liebe bist« rechnen. So vorzüglich wieder die meisten dieser Werke vorgetragen wurden, eine kleine Unsicherheit war doch hier und da bei den Frauenstimmen bemerkbar. Frau Kammersängerin Diez sang in ihrer sinnigen, empfindungsvollen Weise drei von F. W. Arnold modernisirte Volkslieder sehr zu Dank des leider nur spärlichen Publi-

kums. Als angenehmes Intermezzo spielte Herr Bärmann mit sicherer, reiner Technik eine Nocturne und ein Scherzo von Chopin; etwas zu willkürlich und schwankend im Tempo, manchmal auch etwas zu empfindungslos erschien mir der Vortrag von Beethoven's 32 Variationen über das achttaktige C moll-Thema.

Am 4. Januar brachte auch das kgl. Hoftheater wieder eine neue oder wenigstens neu einstudirte Oper, Rheinberger's »Sieben Raben«, welche verdientermaassen wieder die freundlichste Aufnahme und Anerkennung fand. Das Werk hat einen nach dem bekannten Märchen gut gearbeiteten Text, eine durch und durch solide und schöne Musik echt romantischen Schlages, welche sich der Handlung trefflich anschliesst und an selbständiger Bedeutung wie an Gehalt bis zum Schlusse zunimmt, und erfreut sich einer sehr guten Besetzung durch die Damen Radecke, Vogl und Meysenheim und die Herren Vogl, Kindermann und Bausewein. Die Gunst des Publikums wurde der anziehenden Oper auch bei der bisherigen Wiederholung ungeschmälert zutheil und erstere würde auch auswärts kaum fehlen können.

Der Misserfolg von Herrn Hasselbeck's oben besprochenem Componisten-Concert scheint nicht abschreckend genug gewirkt zu haben, wenigstens nicht auf Herrn M. E. Sachs, einen noch jungen Theorielehrer der hiesigen Musikschule, welcher sich trotzdem gedrungen fühlte, am 5. Januar im Odeonssaale einige seiner Compositionen grossen Stiles für Orchester allein und mit Chor: eine Symphonie in G-dur — schon Nr. 2 —, die Ballade »Das Thal des Espingo« und eine sehr lange Cantate über das »Vater unser« mit verbindender Declamation, einem grösseren Publikum vorzuführen. Obwohl gute Kräfte, insbesondere Lehrer und Schüler der Musikschule, mitwirkten, war doch die Execution bei der ganz mangelhaften Direction des Componisten und einer ungenügenden Vorbereitung, eine grossentheils unglückliche und durchaus nicht geeignet, die Trockenheit und Armuth der Erfindung und der Technik in diesen Compositionen zu verbergen. Der Symphonie ist ein kleines Programm in Versen beigegeben von Mannesmuth, Wagen und Zagen, Streben nach einem hohen Ziel u. s. w.; durch die Art der Musik, welcher er sich in die Arme wirft, wird Herr M. E. Sachs dieses Ziel wohl am wenigsten erreichen. Gerechter Weise muss jedoch anerkannt werden, dass »Das Thal des Espingo« manches Hübsche und Interessante enthält; die Composition entstand noch unter Rheinberger's Leitung. Das hohle Pathos der Declamation in dem »Vater unser«, Gedicht von dem verstorbenen P. Cornelius, war von so altmodischer und langweiliger Wirkung, dass auch eine anziehendere Musik dadurch erheblich geschädigt worden wäre.

Eine glänzende Entschädigung für die unbegrenzte Oede dieses Concertabendes bot am 7. Februar der hiesige Oratorienverein mit einer durchaus guten und weihevollen Aufführung von Jos. Haydn's »Schöpfung« unter Professor Rheinberger's Leitung. Ich hatte das Werk längere Zeit weder gehört noch durchgeblättert und war mit vielen Andern wieder davon hingerissen, entzückt. Was giebt es Grossartigeres in der Musik als die einfache Stelle: »Es werde Licht«? Ist nicht »Die Schöpfung« die wahre Verkörperung des Begriffes »classisches Meisterwerk«? Wahrlich, man lernt Joseph Haydn's Musik immer mehr lieben, je seltener neue und neueste musikalische Erscheinungen zu befriedigen pflegen. Die Soli der »Schöpfung« wurden von Frau Förster, Herrn König und Herrn Niklitschek ausdrucksvoll wiedergegeben; im Interesse des Werkes schiene es mir jedoch gelegen, dass die Dirigenten, wenn irgend thunlich, für die Rollen des »Adam« und der »Eva« neue Kräfte ins Feld führten.

Ein weiteres Concert von Hoffbauer's Gesangverein am 21. Januar war, was die Chorleistungen anbelangt, etwas besser als das oben besprochene im vorigen Monat abgehaltene, wenngleich an Reinheit der Intonation und Schönheit des Klanges noch genug zu wünschen übrig blieb. Dies war sowohl in zwei von Peter Cornelius componirten schwierigen und verkünstelten Chören als in zwei von demselben bearbeiteten, d. h. mit Texten versehenen altitalienischen Chorliedern zu erkennen. Damit war die Aufgabe des Chores für diesen Abend schon erledigt. Robert Schumann's duftige und phantastische Kreisleriana wurden von einer Dilettantin, Frau L. von Welz, mit Ausdruck und Empfindung aber zu schwunglos gespielt. An Kühnheit fehlt es den jungen Componisten gewiss nicht: Herr Conrad Schmeidler setzte sich an den Flügel und nannte ein bald stilles, bald wüthendes Phantasieren, in welchem eine gedanken- und zusammenhangslose Häufung von Effecten aber weder Form noch Inhalt zu erkennen war, »neue Kreisleriana«. Das Werk soll den besonderen Beifall F. Liszt's errungen haben und, ihm gewidmet, in Bälde im Druck erscheinen. *Habeat sibi!* Einen wirklich nachhaltigen Genuss in diesem Concerte bereiteten die Vorträge des mit aussergewöhnlichem Beifalle gelohnten Renner'schen Madrigalen-Quartettes aus Regensburg. Institutsdirector J. Renner in Regensburg hat in einem hübschen bei Friedr. Pustet dortselbst erschienenen Bändchen eine Auswahl von 23 Madrigalen aus dem 16. und 17. Jahrhunderte von Orlando di Lasso, Hans Leo Hasler, Thomas Sartorius und Anderen herausgegeben, wofür derselbe Dank und Anerkennung aller Chorvereine verdient, welche sich bis jetzt mit derartigen Compositionen wenig beschäftigt haben. Herr Renner war selbst der Bass seines gemischten Gesangsquartettes, mit welchem er drei von den Madrigalen sang; dasselbe zeichnete sich durch feine Auffassung, grosse Reinheit und Sicherheit aus. Bei so trefflichem Vortrage wirken diese interessanten Antiquitäten immer noch im hohen Grade. Auch dem Chorgesangsstudium sind sie meines Erachtens vorzugsweise nutzbringend. Somit seien dieselben bestens empfohlen.

Berichte.

Leipzig, 4. März.

Das Concert des Impresario Hofmann im hiesigen Gewandhaussaale am 27. Februar führte uns das schwedische Sängerquartett der Herren Lutteman, Lindqvist, Lagerholtz, Lundgren und Düring (Letzterer Solo-Bariton), ferner die Herren Prof. Kwast aus Köln (Pianoforte) und den Concertmeister Benno Walter aus München (Violine) vor. Jenes Männerquartett erschien bezüglich der Vortrefflichkeit im Ensemblegesange mit dem schwedischen Damenquartett so ziemlich auf gleicher Höhe und trug den Hauptantheil des an diesem Abende gespendeten Beifalls davon, obgleich auch die anderen beiden Herren keineswegs leer ausgingen und durch den Vortrag einer Sonate (A-moll) von Rubinstein, für Violine und Pianoforte, der *Variations sérieuses* von Mendelssohn und des Carnevals von Schumann für Pianoforte allein ohne Zweifel das künstlerisch Werthvollste an diesem Abend boten. In Herrn Concertmeister Walter lernten wir einen jungen, auf seinem Instrumente ganz vorzüglichen Künstler kennen, der uns — gerade heraus gesagt — für das Concert von Bériot, welches er spielte, als zu gut erschien und uns durch den Vortrag einer bedeutenderen Pièce um so mehr zu Dank verpflichtet haben würde, als auch jene sich in vielen Aeusserlichkeiten ergehende Sonate von Rubinstein nicht recht geeignet war, die vortrefflichen künstlerischen Eigenschaften des Münchener Gastes in ihr volles Licht treten zu lassen.

Das 18. Gewandhausconcert am 2. März machte das hiesige Publikum mit einer neuen Concert-Ouvertüre von Richard Kleinmichel bekannt. Dieselbe hat viel lebensfrische Elemente in sich und zeugt von einem guten musikalischen Fond in dem jugendlichen Componisten. Wenn wir in dieser Ouvertüre hin und wieder



Mendelssohn'schen Anläufen (im Allegro), mehr aber noch Schumann'schen Wendungen begegnen, auch in der Instrumentation noch nicht Alles so recht individualisirt und geklärt finden, — besonders sind es hier die Figurenbildungen in dem Streichquartett, welche nicht eigentlich aus der Natur der Instrumente herausgedacht sind — so glauben wir doch, Herrn Kleinmichel als Componisten eine gute Zukunft prophezeien zu dürfen. Die Gesangsvorträge hatte Frau Peschka-Leutner übernommen. Sie sang mit der an ihr bekannten vollendeten Künstlerschaft Recitativ und Arie aus »Faust« von L. Spohr »Die stille Nacht entweicht«, sodann Lieder von Franz Bendel und Adolf Jensen und fand ein ihren Vorträgen dankbar zustimmendes Auditorium. Desgleichen auch Herr Isidor Lotto, welcher Concert für die Violine von N. Paganini (Es-dur Op. 6 posth.), mit einer Cadenz eigner Composition, und *Air varié* (in D) von H. Vieuxtemps spielte. Zum Schluss folgte F. Schubert's Cdur-Symphonie, welche ganz in Fleisch und Blut unseres Orchesters übergegangen ist und deren Vorführung von jeher eine Glanzleistung desselben war. Dass die erste Oboe im Andante bei der Wiederkehr des ersten Themas einen Takt zu früh eintrat, war im Interesse der sonst so gelungenen Wiedergabe zu bedauern; jedoch war die erste Oboe diesmal nicht durch den ständigen ersten Hoboebläser, sondern durch einen Stellvertreter besetzt, und ist dieses Versehen wohl nur einer leicht erklärlichen Befangenheit des Letzteren zuzuschreiben. Es wäre dieses störende Versehen vielleicht durch ein rechtzeitiges entschiedenes Zeichen seitens des Dirigenten leicht zu vermeiden gewesen. Auch kam in diesem Satze der punktirte Rhythmus in dem Sechzehntheilmotiv [musical notation] in den Holzblasinstrumenten nicht allerwegen zu correctester und deutlichster Erscheinung. Umsomehr sagte uns die Temponahme in den einzelnen Sätzen zu, mit welcher Herr Reinecke, wie man so zu sagen pflegt, durchgängig den Nagel auf den Kopf traf; es war dies nicht jenes Abjagen, dem wir bei Vorführung gerade dieser Symphonie so häufig begegnen, und doch ging durch die ganze Production jener lebensvolle, feurige Zug, wie ihn dieses durch und durch gesunde, urkräftige Werk verlangt.

Stuttgart, 15. März.

[Aufführungen Händel'scher Compositionen.] Händel war bei uns bisher fast nur durch den Verein für classische Kirchenmusik vertreten; in neuester Zeit hat man sich aber des alten Herrn auch in anderen Kreisen erinnert. Eines der von der Hofkapelle gegebenen Abonnementsconcerte brachte die Edur-Arie der Cleopatra aus »Julius Cäsar«; bald darauf trug Fräul. Koch (die Tochter des Gesanglehrers am Musik-Conservatorium) in einem Concert des Herrn Kammermusikus Wien eine Arie aus »Samson« vor. Letzteres weiss ich nur aus dem Zettel, da ich dem Concert nicht beiwohnen konnte. Von der Cleopatra-Arie aber kann ich berichten, dass Frau Schröder-Hanfstengel sie nicht blos mit Bravour, sondern zugleich mit wohlthuendem Verständniss Händel'scher Art gesungen hat. Auch das Orchester wusste sich in die für den ersten Theil erforderliche Breite des Vortrags gut zu finden. Da man die Mitwirkung des ausfüllenden Cembalo vermeiden wollte, hatte Herr Hofkapellmeister Doppler einige Instrumente zugesetzt, doch mit Discretion und ohne Einmischung eines fremdartigen Elements.

Diesen beiden Anläufen ist nun (am 8. März) sogar ein ganzes Oratorium gefolgt, nämlich »Herakles«. Es war sehr erfreulich, dass das Werk, welches für ein Kirchenconcert unmöglich und also dem obengenannten Verein unzugänglich gewesen wäre, von anderer Seite in Angriff genommen worden ist, und zwar durch einen Verein, von welchem man es kaum erwartet hätte, da dessen Tendenzen mehr auf moderne, namentlich Schumann'sche Musik gerichtet schienen. Gründer und Leiter des »neuen Singvereins« ist Herr Hofpianist und Professor am Conservatorium W. Krüger, der älteste Sohn des verstorbenen Flötenvirtuosen, der wegen seines seelenvollen Spiels und seiner vielseitigen musikalischen Bildung in Stuttgart unvergessen bleibt und dessen beide andern Söhne (Flöte und Harfe) zu den Zierden unserer Hofkapelle gehören. Herr W. Krüger hatte bekanntlich die längste Zeit als Pianist in Paris gelebt, bis 1870 die Franzosen in blindem Deutschenhass sich so vieler industrieller und künstlerischer Kräfte selbst beraubten.

Am »Herakles« lässt sich wieder erkennen, wie viel auf einen ersten Anstoss ankommt. Nachdem in Berlin durch Joachim dieser Anstoss gegeben war, haben alsbald verschiedene Städte nach dem bis dahin unbeachtet gebliebenen Werke gegriffen, wie seinerzeit die Allgem. Musikal. Ztg. berichtet hat. Aehnlich verhielt sich's früher mit »Acis und Galathea«, wo meines Wissens der Anstoss von Wien ausgegangen war. Freilich hat bezüglich dieses Werks die Nachfolge bald wieder aufgehört, was wir für den »Herakles« vorläufig noch nicht besorgen wollen. In welchem Grade er fernere Nachahmungen des Joachim'schen Beispiels verdient, ist in diesem Blatte schon sattsam erörtert worden. Ich kann mich also auf einige Mittheilungen über die Art der hiesigen Ausführung beschränken.

Eine aus Fachmusikern gebildete Kapelle steht dem Singverein nicht zur Verfügung. Dem von ihm zu Hülfe genommenen »Orchesterverein« — einer Dilettantengesellschaft, deren musikalische Direction neuerdings ein sehr begabter junger Musiker, Herr Max Laistner, übernommen hat — durften keine zu schwierigen Aufgaben gestellt werden. So entschloss man sich, Orchester blos für die Ouvertüre, den Marsch und die Chöre zu verwenden, Recitative und Arien aber nur vom Flügel begleiten zu lassen. Diese Begleitung war Herrn Laistner anvertraut, der sie mit lobenswerther Geschicklichkeit durchführte. Wie sich's gehört, ging auch neben dem Orchester der Flügel mit, freilich nicht ganz in der von Händel gewollten Weise. Herr Laistner hielt sich nämlich einfach an den der Partitur beigefügten Clavierauszug, so dass die Geigenpassagen immer zugleich vom Flügel mitgespielt wurden. Darin wird man jedoch nicht ein Missverständniss vermuthen dürfen; vielmehr ist wahrscheinlich, dass hierdurch den stimmführenden Violinen mehr Sicherheit und Stütze gewährt werden sollte. Bei einem Liebhaberorchester und einem jungen, noch nicht völlig durchgeschulten Chor konnten leichte Schwankungen nicht ausbleiben; es wäre aber unbillig solche zu urgiren, gegenüber dem von allen Seiten aufgebotenen Fleiss und ernsten Willen. Die Besetzung der Soli (Dejanira: Fräulein Amalie Kling aus Berlin, Iole: Fräul. Koch, Lichas: Fräul. Burkhard, Hyllos: Herr Sittard, Herakles: Herr Tobler) war fast durchgehends befriedigend. — Begreiflicherweise konnte das umfangreiche Werk nicht ohne Auslassungen gegeben werden. Das 1876 bei J. Rieter-Biedermann erschienene Textbuch, welches die Dichtung nicht vollständig enthält, scheint die in Berlin getroffene Einrichtung adoptirt zu haben. In Stuttgart ist man diesem Textbuch bezüglich der beiden ersten Acte ganz gefolgt, im dritten Act waren noch einige weitere Striche vorgenommen; gleichwohl währte die Aufführung nahezu drei Stunden. Die dramatische Belebtheit des dritten Actes gipfelt in den Arien »*See, see, they come*« (Dejanira) und »*I rage*« (Herakles); beide wurden trotz ihrer Schwierigkeit vortrefflich gesungen. Herr Tobler ist mit dem Herakles zum ersten Mal vor die Oeffentlichkeit getreten. Begabt mit einer sonoren und biegsamen Baritonstimme von seltener Schönheit, hat er durch gründliche Studien bei Stockhausen, die er nach dem Wegzug desselben noch bei Schüttky fortsetzt, sich die Kunst des ausdrucksvollen Vortrages und jene Reinheit der Intonation erworben, an welcher wir den auf wahrhafte Bildung haltenden Sänger erkennen.

Barmen, 15. März.

Unsere beiden letzten Abonnementconcerte schlossen sich, was interessante Programme und gediegene Leistungen betrifft, ihren Vorgängern in durchaus würdiger Weise an. Im ersteren, am 5. Februar, hörten wir an Orchestersachen ausser der Zauberflöten-Ouvertüre Schumann's vierte Symphonie in D-moll und die für den Concertvortrag eingerichtete Balletmusik aus Rubinstein's »Feramors«. Dass unser Orchester einer gegen früher bedeutenden Verbesserung in Zusammensetzung und Zusammenspiel sich rühmen darf, hat sich im Verlauf der Saison immer mehr herausgestellt. Die Wiedergabe der schwierigen Symphonie war relativ sehr befriedigend; recht gut waren die in dieser Composition reichlich bedachten Hörner, Posaunen und Trompeten, ebenso die ersten Violinen. Die Rubinstein'sche Balletmusik ist, wenn auch keine hervorragende Kunsterscheinung, so doch ein fein und klar instrumentirtes und originelles Musikstück, welches, bei dem Mangel an geeigneten kleinen Orchesterstücken, allen Concertinstituten empfohlen zu werden verdient. Eine Hauptnummer des Programms war das herrliche »Vorspiel zu Hans Heiling« von Marschner, welches seitens des

Chors, der Solisten und des Orchesters eine vortreffliche Wiedergabe fand. Ersterer war, wie es bei diesem Stück nöthig ist, fast bis zum Auswendigsingen einstudirt, so dass an deutlicher Aussprache, lebhafter Wechselwirkung mit den Soli und pünktlichem Einsetzen alles Erforderliche geleistet ward. Die beiden Solisten, Frl. Marie Lehmann aus Cöln und Herr Paul Bulss aus Cassel, für unser Publikum noch Neulinge, haben sich dessen Gunst rasch erobert. Die Cölner Sopranistin sang die grosse Arie der »Königin der Nacht« mit schönem Ausdruck und die grenzenlos virtuose zweite Hälfte dieser Bravour-Arie mit reiner Schule, technisch sicher und klar, wie wir es nur in ähnlicher Vollkommenheit von Frau Peschka-Leutner gehört haben. Auch beim Liedervortrag (»Liebestraum« von Brahms und »Aufträge« von Schumann) erwarb sich Fräul. Lehmann grossen Beifall. Herr Bulss war leider in der Wahl seiner Vortragsstücke einem Geschmack gefolgt, der nicht der unserige ist; »Der gefangene Admiral« von Lassen, ein breitspuriges sich träge dahinschleppendes Lied, beeinträchtigt die Wirkung auch des gefühlvollsten Vortrags, und die Spohr'sche Arie aus dem »Fall Babylons« ermangelt, bei aller gediegenen Würde, jeder Prägnanz des Ausdrucks. Alles Andere aber ist sehr zu loben. Herr Bulss verfügt über einen colossalen Stimm-Umfang, der die äussersten Grenzen männlicher Stimmfähigkeit vom tiefsten Bass bis zum hohen *C* des Tenor umfasst. Dabei ist seine Stimme von grosser Kraft und Ausdrucksfähigkeit. Sein Vortrag ist, wie es mir schien, mehr innig und gediegen als gerade schwungvoll; aber da der Künstler an einer Indisposition litt (die sein Hierherkommen bis zum letzten Augenblick zweifelhaft machte), so würde es voreilig sein, schon jetzt abschliessend zu urtheilen.

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

	Mark.
Heinke, O. Sonatine. F-dur. Op. 8	0,80
Krzyzanowski, J. Trois Krakowiaks. Nr. 1, 2, 3. à M. 1,50	4,50
— Romanze Op. 36	1,50
— 6me Polonaise de Concert Op. 37	2,30
— Trois Mazurkas Op. 38	2,80
Lange, G. 3 Fantasien Op. 190. Nr. 1. Frau Nachtigall von Taubert	1,80
— Waldlieder. 10 lyrische Tonstücke Op. 203.	
Nr. 1. Neues Leben	1,00
Nr. 2. Im Jägerhause	1,00
Nr. 3. Auf dem Waldsee	1,00
Nr. 4. Verirrtes Kind	1,00
Nr. 5. Pilgerlied	1,00
Nr. 6. Rast an der Quelle	1,00
Nr. 7. Das Hirtenmädchen	1,00
Nr. 8. Fest im Walde	1,00
Nr. 9. Die Waldkapelle	1,00
Nr. 10. Zum Abschiede	1,00
— Op. 204. Zwei Lieder von Robert Schumann.	
Nr. 1. Der Hidalgo	2,00
Nr. 2. Der Knabe mit dem Wunderhorn	2,00
— Op. 205. Bunte Schmetterlinge. Idylle	1,50
— Op. 206. Legende. Tonstück	1,80
— Op. 237. Die Maccabäer von Ant. Rubinstein. Grosse Fantasie	2,50
Langert, A. Mélodies de l'Opéra »Faust« de Ch. Gounod	2,50
Leybach, J. Fantaisie brillante sur l'»Africaine« de G. Meyerbeer Op. 178	2,50
— Deuxième Fantaisie brillante sur »Faust« de Ch. Gounod Op. 185	2,50
— Fantaisie brillante sur les Maccabées de Ant. Rubinstein Op. 186	2,50
Löschhorn, A. Scène d'amour de l'Opéra les Maccabées de A. Rubinstein Op. 134	2,50
Meyer, L. de. Fantaisie sur »Faust« de Ch. Gounod	3,00
Pélczyński, R. de. Trois chants sans Paroles Op. 10	1,00
Lessmann, O. Sechs Stücke aus den Streichquartetten von F. Schubert, für Pianoforte übertragen.	
Nr. 1. Menuetto a. d. Quartett Nr. 1. A-moll, Op. 29	1,00
Nr. 2. Scherzo aus dem Quartett Nr. 2. Es-dur, Op. 125 Nr. 1	0,80
Nr. 3. Menuetto a. d. Quartett Nr. 6. B-dur, Op. 168	1,00
Nr. 4. Adagio a. d. Quartett Nr. 2. Es-dur, Op. 125 Nr. 1	0,80
Nr. 5. Andantino aus dem Quartett Nr. 7 (nachgelassenes Werk)	1,30
Nr. 6. Andante con moto aus dem Quartett Nr. 8 (nachgelassenes Werk)	0,80
Taubert, W. »Cesario«, Oper. Melodienkranz	3,50
— do. Gondellied. Op. 188	1,50
Tschaikowsky, P. Ouverture sur »Romeo et Juliette«. 4ms.	5,00

IV. Tänze und Märsche à 2 ms. et à 4 ms.

	Mark.
Burmeister, P. Commandeur-Marsch	0,50
— Rheinländische Polka	0,50
Fahrbach, Ph. sen. Angot-Walzer Op. 314	1,50
Goldschmidt, G. Marguerite. Polka française Op. 104	0,80
— Marien-Polka-Mazurka Op. 105	1,00
Gung'l, J. »Es geht ein Mühlenrad«. Polka Op. 294	0,80
— Am Strande. Polka-Mazurka Op. 296	0,80
— Phantome. Walzer Op. 297	1,50
— — — à 4 ms.	2,00
— Brautlieder. Walzer Op. 299 à 4 ms.	2,00
— Wendische Weisen. Walzer Op. 300 à 4 ms.	2,00
— Lanciers-Quadrille Op. 301	1,00
— Fantasiebilder. Walzer Op. 302	1,50
— — — à 4 ms.	2,00
— Hans-Dampf-Galopp Op. 304	1,00
— Végsö szelerem (Letzte Liebe). Csárdás Op. 305	1,00
— Ella-Polka Op. 306	1,00
— Alexandra-Walzer Op. 307	1,50
— do. do. à 4 ms.	2,00
Hundt, A. Quadrille à la Cour Op. 25	1,00
Kéler-Béla. Die letzten Glücksstunden. Walzer Op. 100 à 4 ms.	2,30
Liebig, J. Freie Geister. Walzer Op. 48	1,50
— »Aus Freundschaft«. Polka Op. 49	0,80
— Treue Liebe. Polonaise Op. 52	0,80
Lorenz, Fr. A. Willkommen! Marsch Op. 267	1,00
Lumbye, H. C. Schön Anna. Walzer	0,50
— Harald-Galopp	0,50
— Alexandra-Walzer	0,80
— Prinz von Wales-Galopp	0,80
— Studenten-Polka	0,50
— Laura-Polka	0,50
Meyer, H., Tourbillon-Galopp	0,80
Michaelis, G. Neue Bummler-Polka Op. 107	0,80
Saro, H. Hildegard-Polka Op. 86	0,80
— Eugenien-Quadrille Op. 87	1,00
— »Erinnerung an Amerika«. Walzer Op. 88	1,50
— Festklänge. Defilir-Marsch Op. 90	0,80
— »Erinnerung an Misdroy«. Polka Op. 91	1,00
— Saison-Quadrille Op. 92	1,00
— Die Ländliche. Polka Op. 93	0,80
— Defilir-Marsch über Motive aus der Oper »Angot« Op. 94	0,80
— Anna-Galopp	0,80
— Harlekin-Polka Op. 97	0,80
— Kaiser Franz Joseph-Jubiläums-Marsch Op. 100	0,80
— Rendez-vous im Stadtpark. Polka-Mazurka Op. 104	1,00
Walther, O. Meta-Polka-Mazurka Op. 46	0,80
— Kegel-Klubb-Polka Op. 55	1,00
— Mariechen-Tyrolienne Op. 56	1,00

V. Gesangmusik.

	Mark.
Brüll, I. Das goldene Kreuz. Komische Oper in 2 Akten. Einzelne Nummern.	
Nr. 1. Romanze. (Sopran.) Die Eltern starben früh	0,80
Nr. 3. Lied. (Tenor.) Was ist Leben ohne Liebe	0,80
Nr. 8. Lied. (Bariton.) Bom trara, in Reih' und Glied gestanden	1,00
Nr. 10. Romanze. (Tenor.) Nein, nein, ich will ihr Herz nicht zwingen	0,80
Nr. 13. Lied. (Bariton.) Wie anders war es als vor wenig Jahren	1,00
Dulle, G. 3 Lieder Op. 9. Nr. 1. Die Botschaft. Nr. 2. Vogelsprache. Nr. 3. Kinderlied. Cplt.	1,80
Hölzel, G. Das Blumenmädchen Op. 175. Du schönes Blumenmädchen	0,50
Hasse, G. Op. 20. Sechs Gesänge.	
Nr. 1. Wiegenlied. (Dorothea Böttcher.)	0,50
Nr. 2. Hier an der Bergeshalde. (Th. Storm.)	0,50
Nr. 3. Frühlingslust. (Aus dem Jugendbrunnen.)	0,50
Nr. 4. Im Wald, im grünen Wald. (Elis v. Beckendorf.)	0,50
Nr. 5. Da sitzt der Kauz im Ulmenbaum. (Th. Storm.)	0,80
Nr. 6. Das ist ein Singen und Klingen. (Rob. Musiol.)	0,50
Kiel, F. Zwei Gesänge für gemischten Chor.	
Nr. 1. Partitur und Klavier-Auszug	3,00
Orchesterstimmen	3,30
Chorstimmen	1,00
Nr. 2. Partitur und Klavier-Auszug	3,00
Orchesterstimmen	3,00
Chorstimmen	1,00
— Sechs geistliche Gesänge 2—6stimmig. Für Frauen- oder Knaben-Chor Op. 64. Cplt.	5,00
Kleffel, A. Sechs Lieder für eine Singstimme Op. 15.	
Nr. 1. Liebesreim. (W. v. Tegernsee.)	0,50
Nr. 2. Frühlingserwachen. (C. Siebel.)	0,80
Nr. 3. Mit geheimnissvollen Düften. (E. Geibel.)	1,00
Nr. 4. Unter den Zweigen. (P. Heyse.)	0,80
Nr. 5. Schlummerlied. (E. Tartakover.)	0,50
Nr. 6. Das ist so Brauch. (Anton Niendorff.)	0,50
Krigar, H. Sechs Lieder für eine Singstimme Op. 35.	
Nr. 1. Botschaft. (O. v. Redwitz.)	0,50
Nr. 2. Liebesfieber. (Aus dem Arabischen v. Daumer.)	0,80
Nr. 3. Zum tiefsten Waldesgrunde. (B. v. Lepel.)	0,80
Nr. 4. Lied der Loreley. (Aus Till Eulenspiegel redivivus von Julius Wolff.)	0,80
Nr. 5. In der Mondnacht. (J. Kerner.)	0,80
Nr. 6. Wermuth. (Aus dem Serbischen von Talvj.)	0,50
Posseldt, H. Untreue. Lied für eine Singstimme	0,80
Schlottmann, L. Schön Rohtraut Op. 6. Nr. 2. Lied für eine Singstimme. Mit englischem Text	0,50
Urban, F. J. Zwei Gesänge Op. 12. Nr. 1. Schilflied. Nr. 2. Das Augenmeer. Ausgabe für Sopran	1,50
Ausgabe für Alt	1,50

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. März 1876. **Nr. 13.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Bemerkungen zu dem nachfolgenden, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze. — Die Musik und ihre Schicksale. — Anzeigen und Beurtheilungen (Auswahl alter Hebräischer Synagogal-Melodien). — Berichte (Cöln, Leipzig, Stuttgart, Barmen [Schluss]). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Bemerkungen zu dem nachfolgenden, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze.

Ein verehrter und sehr fleissiger Mitarbeiter unserer Zeitung sendet einen längeren Aufsatz ein, den er nach dem im October vorigen Jahres in der *Revue des deux mondes* erschienenen (»*La Musique et ses destinées*«) übersetzt und bearbeitet hat. Er glaubt, derselbe werde willkommen sein und der standhaft eingehaltenen Richtung dieses Blattes entsprechen. Solches ist auch unzweifelhaft der Fall; aber ich finde doch nöthig näher zu bestimmen, in welchem Sinne er der Allg. Musikal. Zeitung entspricht. Käme es wesentlich darauf an, eine Fahrt in's Ausland zu machen, um neues Rüstzeug zur Erwehrung der Kunstbestrebungen unseres berühmten Landsmannes zu gewinnen, so würde es eigentlich nicht richtig sein, die Ergebnisse solcher Ausfahrt in unserem Blatte zu veröffentlichen. Denn eine systematische Opposition, ein Kriegsstand gegen Wagner ist es nicht, was diesem Organ die Richtung vorzeichnet. Das Gebiet, welches hauptsächlich hier seine Vertretung findet, sichert uns eine viel unbefangenere Würdigung der gegenwärtigen dramatisch-musikalischen Bestrebungen, als denen, die sich einbilden unsere Gegner sein zu müssen, einleuchten will. Dagegen ist es ebenso lehrreich als interessant, zu sehen wie sich die deutschen musikalischen Bewegungen in einem französischen Geiste wiederspiegeln; denn Frankreich war in den letzten Jahrzehnten der Heerd für die Production der modernen Grossen Oper, und wir hören gern Alles an, was zu Gunsten dieser alten Opernschmiede vorgebracht wird, namentlich wenn es in einer so fesselnden Weise geschieht, wie in dem nachfolgenden Aufsatze. Dieser landschaftliche oder fremdländische Reiz ist es also, welcher die Expectoration für unser Blatt geeignet macht, nicht aber ihr Ton und ihre Tendenz; deshalb würde derselbe Inhalt aus deutscher Feder hier nicht zum Abdruck gelangen und mir, wie ich nachgerade aus Erfahrung weiss, zu einem solchen Zwecke auch garnicht angeboten werden. Ein ganz ähnlicher Aufsatz erschien im Januarheft der *Edinburgh Review* als »*Wagner and Modern Music*«, der ebenfalls durch die Londoner Lohengrin-Aufführung und Hüffer's bombastisches Buch veranlasst ist und den wir aus denselben Gründen, wie den gegenwärtigen, vielleicht auch unsern Lesern übersetzt mittheilen.

Um den Zusammenhang nicht durch Zwischenreden zu unterbrechen, lasse ich diejenigen einzelnen Bemerkungen, welche mir zur Berichtigung oder Erläuterung nothwendig scheinen, hier für sich stehen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Musik und ihre Schicksale.

Eine Studie nach dem Französischen des *Henri Blaze de Bury*.

I.

»Wir gelangen zu einem Jahrhundert, wo man blos noch den »Mann anhört, der individuelle Meinungen hat. Nur die Halb»thoren, die Trägen und die Furchtsamen sind es noch, welche »die modernen Ansichten nachsagen.« Niemals hat dieser bewunderungswürdige Raisonneur von mittelmässigem Stil, der sich Stendhal nannte, richtiger gedacht. In der That verbirgt uns die Mode den Grund der Dinge und verfügt so lange sie herrscht über alle Wahrheiten. Glücklicher Weise dauert diese Herrschaft nicht lange, und die Mode von gestern wird den folgenden Tag schon altes Gerümpel. Sollte etwa dieser folgende Tag schon für gewisse allzuberühmte musikalische Theorien anbrechen? Fast möchte man es glauben, wenn man nach Deutschland hinblickt, dem Lande der Offenbarung. Noch kürzlich war jeder, der nicht anstaunte und »o Wunder« schrie, ein abgeschmackter Reactionär, ein Obscurant und — was noch das Schlimmste von allem — ein Philister. Sogar die Frauen hatten sich in das Spiel gemischt und passionirten sich dafür mit jener liebenswürdigen gezierten Dialektik, mit jener nervösen Ueberschwenglichkeit und jenem vollständigen Mangel an fester Ueberzeugung, die sie bei solchen Rencontren charakterisiren. Gegenwärtig scheint sich das Publikum eines anderen zu besinnen; nach dem Hingerissensein kommt nun der Zweifel, nach der tollen Propaganden-Hitze der impertinente Spott, und man wird sehen, dass in Folge einer gerechten Umkehr

die wahren Philister am Ende nicht die dem Mozart-Cultus treu gebliebenen Seelen, wohl aber alle jene verspäteten Fanatiker sein durften, die man heute *la queue de Robespierre* nennt. Selbst die geheiligte Trilogie oder Tetralogie wird nicht mehr respectirt. »Was die Nibelungen anbelangt, so behalte ich darüber meine Zweifel; man bedenke: vier Tage in dieser Atmosphäre zu leben! Ich weiss Niemand auf der Welt, dessen Constitution einen solchen Angriff aushielte, ausser Brendel und Hoplit.«*)

Seitdem diese Zeilen geschrieben wurden, sind Brendel und Hoplit gestorben; wir hatten nicht die Ehre sie zu kennen, aber diese Art und Weise, seine Existenz aufzugeben, um sich jener furchtbaren Prüfung zu entziehen, zwingt uns zu glauben, dass sie beide Männer von Geist waren. Ein anderer Mann von Geist, der nicht minder feine Ironiker als gewandte Kritiker Herr Ambros betrachtet es als ein Glück für die ausgezeichneten Beziehungen zwischen Deutschland und dem Königreiche Italien, dass Lohengrin bei der Aufführung in Bologna nicht allzu sehr missfallen hat, und fügt bei der Besprechung der allgemeinen Regeneration, wozu die Feste in Bayreuth früher oder später Anlass geben werden, hinzu: »Die Griechen hatten die olympischen Spiele, welche ihnen als Zeitmaass dienten, wir werden dieses Beispiel nachahmen; nur anstatt nach Olympiaden zu zählen, werden wir nach Bayreuthiaden rechnen und sagen: es war im dritten Jahre der zwölften Bayreuthiade, dass dies oder jenes sich zutrug.« Doctor Carus hat die Existenz von Geistes-Epidemien constatirt, welche wie andere Epidemien ganze Bevölkerungen befallen können; warum sollte man nicht unter die Zahl dieser Phänomene auch die *Wagneriana epidemica* als eine Art von St. Veits-Tanz oder eine Manie von Flagellanten rechnen können, welche im Jahre 1864 wüthete? So viel ist übrigens gewiss, dass ein deutscher Arzt, der die Nervenkrankheiten der Gegenwart und der Zukunft bespricht, in vollem physiologischen Ernste eine Beschreibung der Verheerungen giebt, welche die Musik des Herrn Richard Wagner bei empfindlichen Organisationen hervorgebracht hat. Welche erquickende und krampfstillende Wirkung würde in solchen Fällen Joseph Haydn, der bei jener ganzen Sippschaft so übel Angeschriebene, bewirken, dessen Musik die Nerven erfrischt, wie reichlicher süsser Mai-Thau — Haydn, der Ahnherr, wonicht der Vater von Schubert!

Während nun Deutschland schon in umgekehrtem Sinne wirkt, mühen sich unterdessen die Nachzügler in England und Frankreich ab, stets in directer Richtung hinzudrängen, ohne wahrzunehmen, dass sie bereits überholt sind. Was soll man dazu sagen? Die Kunst, welche im vorigen Jahrhunderte einen Don Juan schuf, die unter unseren Augen einen Fidelio, Freischütz, Oberon, eine Euryanthe hervorbrachte, die uns einen Wilhelm Tell und die Hugenotten gab, diese Kunst genügt jenen wackeren Leuten nicht, welche die Sehnsucht nach dem Wahren verzehrt. »Welche Dosis von Wahrheit ist in den schönen Künsten zulässig? eine grosse Frage!« sagt ebenfalls Stendhal, den man hinsichtlich der Klarheit seiner ersten Auffassungen stets citiren darf. Fürwahr, eine grosse Frage, welche die zu Sophismen ihre Zuflucht nehmende Unfähigkeit stets wieder zu verwickeln sich bestrebt. Jede Kunst besitzt ihre Dosis Wahrheit, wie sie auch ihre Dosis Poesie besitzt; allein Gegenstände im Reiche des Gedankens sind nicht so grammatikalisch zu behandeln. Nur dem Genie allein kommt es zu, die Regeln festzustellen, und wenn es die Ausdrucksweise geschaffen, so wie durch unvergängliche Beispiele, welche die Generationen mit Bewunderung auf einander vererben und die sie nur voll Ehrerbietung modificiren, die Formen dictirt hat; wenn es uns gezeigt hat, auf welchen Wegen man zum Erhabenen gelangt, dann ist es nicht die Aufgabe der Rhetoriker, uns die Herrschaft der Plattheit zu predigen.

Es war eine glückliche Zeit, wo die Musiker Meisterwerke componirten, ohne zu ahnen, was sie thaten, wo Sebastian Bach, Haydn, Mozart das Verdienst und den Ruhm ihrer Erfindungen ganz naiv Gott zuschrieben. Damals war noch die Zeit der paradiesischen Jugend und Sittenreinheit; die musikalische Eva, die noch nicht die verbotene Frucht vom Baume des Wissens gekostet hatte, lebte ruhig und vergnügt in ihrem Paradiese. Jetzt ist sie für immer daraus geschieden, und der infernale Drang nach der Erkenntniss ist es, der sie vertrieben hat. »Mit Schmerzen wirst du gebären.« Ach, in der Philosophie, in der Psychologie und Ethnographie, in der alten und modernen Geschichte, überall gebärt man nun mit Schmerzen. Die schönen Stunden voll Sonnenglanz und Inspiration verzehren sich in Grübeleien und — wie bei dem Famulus des alten Faust, der in Folge einer gewissen Ironie des Schicksals ebenfalls Wagner heisst — im Durchwühlen des dürren Bodens der Theorie »glücklich, wenn er nach Schätzen gräbt und Regenwürmer findet!« Liegt das poetische Princip der Musik in der Musik selbst, oder ergiebt es sich nur aus der vollständigen, absoluten Vereinigung der Musik mit den Worten? Das ist das Problem, welches nun seit bald funfzehn Jahren alle Byzantiner von Deutschland, England und Frankreich leidenschaftlich erregt! Einige wollen, dass die Musik eine unabhängige Kunst, eine Kunst sei, die aus sich selbst ihre Ausdrucksmittel schöpft und die daher durch eine zu enge Verbindung mit dem Worte nur in ihren Bewegungen gehemmt wird. Der Philosoph Arthur Schopenhauer geht sogar so weit, Rossini's Beispiel zu empfehlen, der, indem er die Worte bedeutungslos behandelt, mit ihnen ganz nach Belieben verfährt, »denn die Musik spricht so gut und so deutlich ihre eigne Sprache, dass sie die Worte nicht braucht, und das einfache Orchester genügt, um alle Effecte hervorzubringen.« Eine solche Häresie, möchte man glauben, muss einen Sturm bei allen guten Orthodoxen hervorrufen. Sofort sieht man sie zu den kanonischen Büchern ihre Zuflucht nehmen, um sich mit dem heiligen Geiste zu inspiriren. Richard Wagner's theoretische Werke füllen nicht weniger als neun Bände. Dort findet sich das Transcendentale neben dem Absurden und der Selbstüberschätzung. Politik, Religion, Geschichte, National-Oekonomie — alle Fragen werden behandelt und unabänderlich auf einen Mittelpunkt zurückgeführt, der ihn occupirt, auf ihn selbst, den von den Propheten geweissagten Messias, den vom Himmel zur Befreiung der gegenwärtigen und künftigen Generationen herabgestiegenen Erlöser. Neun Bände Theorie, welch ein schweres Gepäck für einen Musiker, um so mehr als die Erfahrung uns lehrt, dass der Geist der philosophischen Speculation und das schöpferische Genie zwei Kräfte sind, die selten Hand in Hand gehen! Zwar will man, um letzteres bejahen zu können, auf den Vorgang mit Beethoven sich berufen; der Autor der neunten Symphonie las den Plutarch und mischte unter seine Manuscripte Citate aus Homer und den hieratischen Sentenzen, welche dem Heiligthume von Sais entnommen waren: Beweis genug dafür, dass bei diesem Heros, dem Vorläufer eines noch viel grösseren Heros der ästhetische Sinn die schöpferische Kraft nicht ausschloss. Und dann — sagt man — was ist denn die neunte Symphonie selbst anders, als der erste Schritt zur poetischen Musik, die erste Anbahnung zum lyrischen Drama der Zukunft? Jedermann weiss, dass der Chor in dieser wundervollen Symphonie eine Rolle spielt; aber wie viele mögen wohl in dieser Verbindung von Vers und Musik eine ganz natürliche Sache erblicken und nicht über die Maassen darob er-

*) Siehe Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser. Bd. II, S. 120.

staunen, Beethoven zufällig einmal den Versuch wagen zu sehen, welcher Eindruck eine mitten in den ungeheuren Abgrund seiner Harmonie hineinfallende Strophe von Schiller machen würde, während sofort die System-Fabrikanten herantreten und ausrufen: »Sehet, erwägt dieses Wunder, Beet»hoven auf dem Culminations-Punkte seiner Thätigkeit ange»langt, hält von Entmuthigung erfasst inne; im Begriffe sein »letztes Werk zu schreiben, fühlt er, dass die Musik allein »nicht fähig ist, seinen Gedanken auszudrücken, er appellirt »an den Beistand der Poesie, und Schiller's Worte, indem sie »der Inspiration des Meisters zu Hilfe kommen, erschallen zu»gleich wie ein Grabgesang für die absolute Musik und wie »die Ankündigung einer neuen Zeit, in welcher die Musik und »die Poesie sich nicht mehr trennen werden.«*)

Es dürfte indessen Zeit sein, diesen lächerlichen Vorspiegelungen einer nach allen Mitteln greifenden Aesthetik ein Ende zu machen, und ich kann kaum begreifen, wie ein Mann, der eine Einleitung der Musik seit Beethoven schreibt, dazu kommen kann, diese Behauptung aufzustellen, an der auch kein wahres Wort ist. Niemals hat Beethoven sich selbst ein solches Dementi gegeben. Möge Herr Franz Hüffer die Schriften von Ferdinand Hiller**) zu Rathe ziehen; er wird dort den Stoff zur unwiderleglichen Aufklärung finden. Beethoven hatte, indem er für die neunte Symphonie einige Strophen aus dem Liede an die Freude entlehnte, niemals die thörichte Idee, ein Dogma aufzustellen und die Befreiung der Musik von dem Worte zu predigen! Er hat nur seiner Phantasie und der Eingebung des Augenblickes folgend einen Versuch gemacht und weiter nichts beabsichtigt. Warum hat er aber diesen, angeblich aus philosophischen Erwägungen hervorgegangenen Versuch nicht wiederholt? Denn, alles erwogen, ist die Symphonie mit Chören nicht sein Schwanengesang, die vier letzten Quartette sind später gekommen, und als er starb dachte er noch an eine zehnte Symphonie und an eine grosse Ouvertüre. Es ist eine eigenthümliche Manie, stets mit diesen Zukunfts-Tendenzen den directesten Repräsentanten der absoluten Musik in Verbindung bringen zu wollen, der ohne jemals das Bedürfniss der Beihülfe des Wortes zu fühlen, aus den Tiefen seines Orchesters oder seines Claviers Welten von Poesie herauf zu beschwören weiss, und dessen einzige Oper: Fidelio, selbst eigentlich eine Symphonie ist! Man ereifert sich uns die Musik als einen harmonischen Körper darzustellen, als einen blossen Leib, dem die Poesie oder vielmehr der wörtliche Text die Seele einhaucht; ein völliger Irrthum: die Musik hat ihre Seele für sich, ihre eigene Poesie, — hierunter verstehe ich die gute Musik, denn von der schlechten, sei sie Instrumental- oder dramatische Musik, ist es sicher, dass sie keine Seele hat.

Im Uebrigen kannten bereits die Griechen die Verbindung des metrischen Elementes mit der Melodie. In der Tragödie des Aeschylus und Sophokles hatte die Musik ihren Antheil, ich glaube sogar einen activen und mächtigen Antheil; wie aber die Natur dieser Musik war, davon sagt man nichts, und aus gutem Grunde. Selbst nach den neueren Entdeckungen der Wissenschaft wäre es sehr schwierig, etwas Kategorisches über diesen Punkt aufzustellen. Wir wissen, dass den Griechen die Gesetze der modernen Polyphonie unbekannt waren; dass sie keinen Begriff von unserer Harmonie hatten, und dass es die Hauptaufgabe ihrer blos vom Rhythmus lebenden Musik war, den Dialog und die Rede zu begleiten, sowie deren Pathos zu steigern, fürwahr ein sehr secundäres Geschäft, das man dem Anscheine nach mit der Rolle vergleichen kann, welche der Malerei in der Anwendung auf die Bildhauerkunst angewiesen war. Daraus, dass Phidias und Praxiteles ihren Marmorbildern harmonische Farbentöne gaben, hat man bis jetzt wenigstens noch nicht den Schluss gezogen, dass die Bildhauerei und die Malerei bei den Griechen eine einzige Kunst gewesen wären. Alles weist auf die Annahme hin, dass es derselbe Fall war mit dem Dienste, welchen die Musik der Tragödie des Aeschylus und Sophokles leistete. Die Zeit war noch nicht gekommen, und die Poesie, damals im Vollbesitze ihrer Hülfsmittel, musste natürlich über eine so unvollkommene Kunst die Oberhand gewinnen. Dieser Zustand der Dinge bedurfte aber Jahrhunderte zu seiner Umgestaltung. Wie die anderen Künste hatte auch die Musik ihren Tag der Wiedergeburt in Italien. Nur dass wir diese Auferstehung, diese Rückkehr zum Ideal, welche hinsichtlich der Dichtkunst und Malerei sich im 14. Jahrhundert manifestirt hat, bei der Musik erst im Anfange des 17. Jahrhunderts eintreten sehen; aber dann unter welch günstigen Auspicien! Die grossen Dichter und Maler sind vom Schauplatze verschwunden, und der Musiker ist es nun, dessen Hülfsmittel im Laufe der Zeit sich vervielfältigt und vervollständigt haben und der die zurückgelassene Leere auszufüllen hat. Das Zeitalter des homophonen Stammelns verliert sich in der Nacht der Vergangenheit. Der dorische, der mixolydische Modus, alle diese Inventionen gehören nur noch in das Reich der Fabel. Polymnia nennt sich nunmehr Polyhymnia, Guido von Arezzo hat sie nach seinen Lehren gebildet, sie hat sich auch auf den Bänken der niederländischen Schule eingebürgert; Orlandus Lassus, Goudimel und sein göttlicher Schüler Palestrina haben sie das Geheimniss gelehrt, ihre Ideen in unvergänglichen Combinationen zu fixiren, und siehe, sie schreitet nun in gleicher Reihe mit den anderen Musen, ihren Schwestern, einher. Halte man sie deshalb nicht für stolzer, und eine Reihe von Jahren wird noch verstreichen, bevor sich in der Oper der berühmte Bund mit der Poesie vollzieht, vorausgesetzt, dass dieser Bund jemals sich vollzogen haben sollte oder vollziehen darf, was wir an geeigneter Stelle discutiren werden. Daphnis, das erste zu Florenz im Jahre 1594 aufgeführte lyrische Drama, bietet uns nur ein trockenes kaltes Recitativ; mit Monteverde erweitert sich die musikalische Conception etwas, das Orchester und der Gesang dehnen ihr Gebiet aus, jenes durch die symphonischen Präludien und Zwischenspiele, dieser durch die Ensemble-Stücke der Sänger. Alessandro Scarlatti führt die Arien ein; daran reihen sich Duette, Finales, aber sie sind bis dahin nur einfache und vereinzelte Exercitien, die mit dem Empfindungs-Ausdrucke der Dichtung und der Worte, sowie mit den Formen der absoluten Musik, wie es die Deutschen nennen, nichts zu schaffen haben. Die menschliche Stimme selbst gilt nicht mehr als ein Instrument, blos die Qualität des Klanges ist von Bedeutung: wenn dieser nur angenehm und schön ist, so fordert man von ihm nichts weiter, indem die Worte für eine ganz bedeutungslose Sache angesehen und höchstens dazu für gut erachtet werden, dem Componisten den Text und Anlass zu seinem *Allegro di bravura* oder zu seinem *Adagio* zu geben. Uneingedenk ihrer höheren Bestimmung, das Ideal ausser Acht lassend, schien die Musik damals nur einen Zweck zu haben: dem Sänger Gelegenheit zu geben zu brilliren, indem sie vorsätzlich ihre Effecte mit denen der zuweilen wundervollen Virtuosität der Sopranisten verband, obwohl deren Intentionen und dramatische Einsicht allem Anschein nach niedriger standen, als sie uns die Sterne der gegenwärtigen Bühne zeigen. Einer so lächerlichen Knechtung entgegen zu wirken wurde zur Nothwendigkeit; Deutschland schritt ein, es bemächtigte sich der italienischen lyrischen Form und unternahm es sie umzugestalten und dramatisch zu organisiren. Bis dahin ging alles gut; allein damit das System seine ganze Autorität besitze, hätte Mozart vor Gluck den Vortritt haben müssen, aber die Geschichte zeigt uns das Gegentheil.

*) The music of the Future, by Franz Hüffer. London, 1874. p. 12.

**) Ludwig van Beethoven, biographische Skizzen von Ferdinand Hiller. Leipzig, 1871.

Da Gluck nach der Ansicht der Orthodoxen dem Autor des Don Juan gegenüber einen Fortschritt bedeutet, so wurde ihnen Mozart ein hinderliches Genie, sie wissen mit ihm nichts anzufangen und classificiren ihn unter die Componisten der absoluten Musik: hat ja doch Mozart zu gleicher Zeit neben den Opern auch Symphonien und Sonaten geschrieben! Man spricht nicht mehr davon, er ist ein Specialist, eine von jenen Naturen, die so durch und durch musikalisch sind, dass man es nicht umgehen kann, ihr im theatralischen Haushalte weitgehende Concessionen zu machen. Gleichwohl lässt sich Herr Richard Wagner herbei zuzugeben, dass Mozart, so sehr er auch absoluter Musiker war, das Problem der modernen Oper hätte lösen können, nur hätte sich zu diesem Zwecke der Dichter auf seinem Wege vorfinden müssen, was natürlich nicht zutraf, indem ein solches Glück dem grossen Chef der Zukunfts-Schule vorbehalten war, der sich einbildete, selbst sein Dichter zu sein, und der, seine eigenen Stücke als vortrefflich rühmend, mit jener Person von Molière ausrufen kann:

»Der beste Grund dafür ist der,
»Dass ich der Autor bin.«

Don Juan, das versteht sich von selbst, ist kein Opern-Gedicht; und daraus, dass in einer gewissen Scene des zweiten Actes von Figaro's Hochzeit Cherubim und Susanne ein mehr oder weniger episodisches Duett singen, ergiebt sich der Schluss, dass derjenige, der so viele musikalische und zugleich dramatische Wunderwerke geschrieben hat, der Autor und Schöpfer aller jener unvergänglichen, den Gebilden Shakespeare's gleichenden Typen, dass Mozart auf der Bühne nur ein Schüler war. »Der blosse Umstand, dass er in einem solchen Augenblicke ein Musikstück in Form eines Duetts angebracht hat, würde genügen, Mozart's Untüchtigkeit« (warum nicht Ungeschicklichkeit?) »als dramatischer Componist und seine mangelnde Berechtigung zum Titel eines dramatischen Messias, als welchen ihn seine blinden Bewunderer anrühmen wollen, darzuthun.«*)

*) Franz Hüffer, The Music of the Future, p. 18.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Auswahl alter Hebräischer Synagogal-Melodien, in genauem Anschluss an ihre originale Gestalt für das Pianoforte bearbeitet und mit einer erläuternden Vorrede versehen von A. Marksohn, Cantor, und William Wolf, Chordirector, an der jüdischen Gemeinde zu Berlin. Leipzig, Breitkopf und Härtel. gr. 4. 8 Seiten Vorrede und 30 Seiten Musik. Pr. M. 3.

Der Titel ist ausführlich, wir haben ihn aber noch nicht ganz abgeschrieben, denn es steht auf demselben auch noch, dass die Sammlung einen »Anhang« enthalte, in welchem »vier der bekanntesten Melodien in sehr leichter Weise für Anfänger bearbeitet sind«. Was aber auf dem langen Titel wieder fehlt, das ist die Jahreszahl. Hätten die Verfasser nicht ihr Vorwort mit »September 1875« unterzeichnet, so wäre schon nach einigen Jahren eine besondere Forschung nöthig, um die Zeit des Erscheinens dieses kleinen Heftes ausfindig zu machen. Das ist ein Uebelstand, der doch so leicht zu heben ist und den wir daher immerfort wieder zur Sprache bringen müssen.

Die Vorrede verbreitet sich »über Charakter und Geschichte der Synagogalgesänge« und beklagt mit Recht, dass diesem Gegenstande bisher eine geringe Aufmerksamkeit geschenkt ist. Bei dem grossen Interesse und der weitschichtigen Behandlung, welche die Gelehrten der althebräischen Tempelmusik angedeihen liessen, muss die fast gänzliche Vernachlässigung dessen, ...h gleichsam vor der Thür lag, als eine unbegreifliche Thatsache erscheinen, wenn nicht die meisten jener Forscher unmusikalische Sprachgelehrte gewesen wären, die überdies auch noch durch ihre christliche Confession beschränkt waren. Aber selbst abgesehen hiervon, ist es schwierig, aus den Synagogal-Weisen für die Forschung auf diesem Gebiete Belehrung zu ziehen. Mancher jener Gelehrten ist in die Synagoge gegangen und hat die Gesänge aufmerksam angehört, ist aber schliesslich nicht klüger geworden. Der Gegenstand muss auch mit sehr umfassenden musikalischen Kenntnissen und einem freien Urtheil betrachtet werden, wenn er nicht mehr verwirren als aufklären soll. Denn die Gesänge bieten ein solches Gemisch von bekannt Modernem und fremdartig Altem, dass bei dem Mangel sicherer Nachrichten und dem Fehlen der Notation hier in der That nicht viele sichere Resultate zu hoffen sind.

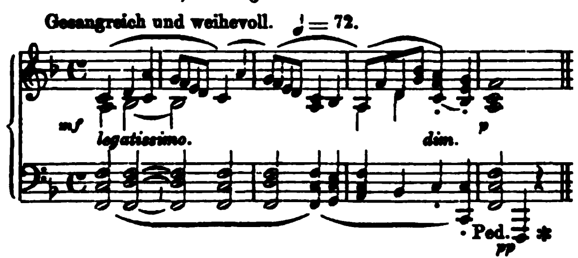
Die Herausgeber sagen hierüber: »Die Synagogalweisen sind einstimmige, unbegleitete Gesänge, welche sich für den jüdischen Gottesdienst vor längeren oder kürzeren Zeiträumen festgestellt und durch Tradition (ohne irgend eine Notirung) vererbt haben. Sie werden von dem sogenannten Vorbeter oder Cantor (Chasan) vorgetragen; hin und wieder werden sie auch von der Gemeinde angestimmt, oder bilden eine Art Wechselgesänge [Wechselgesang] zwischen Vorbeter und Gemeinde. — Wenn wir die grosse Menge der in Deutschland gangbaren traditionellen Melodien überblicken, so treten vor Allem zwei extrem gegensätzliche Gruppen hervor. Die eine derselben zeigt ein ziemlich oder völlig modernes Gepräge: die Melodien dieser Klasse haben rhythmische Symmetrie, geordneten Satzbau, stehen meistens in der Durtonart, und halten mehr oder weniger eine bestimmte Taktart fest. Sie geben sich dadurch als nicht sehr alte, vielmehr im Geist der neueren (in Deutschland, Italien und Frankreich [Spanien und England] entwickelten) Kunstmusik erfundene Tonweisen zu erkennen. Die in ihnen ausgedrückten Stimmungen sind die einfacher Andacht, oder auch eines fröhlichen Gefühls, welches meist einen kindlich-harmlosen, ganz weltlichen Charakter an sich trägt. Die Melodien der anderen Gruppe dagegen sind von einer gänzlich verschiedenen und zwar durchaus fremdartigen Natur: keine bestimmte Taktart, überhaupt kein taktmässig geordneter, sondern ein ungebunden mannigfaltiger Rhythmus; meistens die entschiedene Molltonart, zugleich mit melodischen Wendungen, die unsere Musik nicht kennt, und die entweder auf alte Zeiten oder auf die Nationalmusiken osteuropäischer (slavischer und magyarischer) oder selbst orientalischer Völker hinzudeuten scheinen; ferner eine Mischung zwischen einfachem Cantilenen-Stil und reichem Passagen- und Coloraturwesen. Von Seiten ihres Charakters betrachtet, zeigen sie einen herzergreifenden Ausdruck tiefen Gefühles von sehr elegischer Natur, oft bis zum herbsten Schmerze gesteigert.« (S. 1—2.) Es gehört nicht viel Scharfsinn dazu, um die Melodien unserer Sammlung in die beiden Gruppen zu bringen, selbst der ungelehrteste Spieler wird eine solche Unterscheidung machen können, wenn auch nur nach den Gesichtspunkten des Ansprechenden und Abstossenden, denn die alten oder uralten Stücke können für einen Spieler, welcher dieselben nicht von der Synagoge her kennt, unmöglich anziehend sein, obwohl sie ohne Frage die gehaltvollsten von beiden sind. Hiermit wollen wir weiter nichts sagen, als dass die hier gewählte Art, jene ehrwürdigen Sangweisen bekannt zu machen, für ihre wirkliche Schätzung wohl nicht besonders günstig sein möchte.

Die Frage nach dem Ursprunge und Zeitalter jener Melodien liegt nahe, und die Herausgeber suchen dieselbe nach bestem Vermögen zu beantworten. Hören wir zunächst, was dieselben ganz bescheidentlich und besonnen hierüber zu sagen wissen.

Von der ersten oder der modernen Gruppe dieser Gesänge glauben sie, dass dieselben schon zu oder vor Grossvaters Zei-

ten entstanden sind. Besagte Gruppe »ist wohl ohne Frage in Deutschland entstanden; denn ihre Melodiebildung sowohl, wie die in ihnen sich aussprechenden Stimmungen sind deutscher Art. Auch ihre geographische Verbreitung scheint einen Beweis zu geben. Sie sind überall in Deutschland heimisch, und finden sich zugleich in allen den Ländern vor, in welchen sich im Laufe neuerer oder neuester Zeiten deutsche Juden niedergelassen haben: wogegen in den Gemeinden Russisch-Polens, des eigentlichen Russlands, Rumäniens und andrer östlicher Länder, in welchen deutsche Juden im Allgemeinen nicht wohnen, die Gesänge *dieser* Klasse unbekannt sind. Das Ländergebiet, in welchem sie in [im] Gebrauch stehen, ist gleichwohl ein ausserordentlich grosses; es umfasst ausser Deutschland den Norden und Westen und theilweise den Süden Europa's sowie die nordamerikanischen Vereinigten Staaten.« (S. 2.) Aus allen Anzeichen schliessen die Herausgeber, dass diese Melodien mindestens hundert Jahre alt und der Musikweise zu Anfang des vorigen Jahrhunderts verwandt sind.

Was den deutschen Ursprung derselben betrifft, so dürften die angeführten Beweise kaum einen rechten Angriff aushalten können. Dasjenige, was in ihnen an Gedanken und Formen hervortritt, war zu keiner Zeit ein specifisch deutsches Eigenthum. Mehrere tragen sogar offenbar die Kennzeichen nichtdeutscher Melodien, z. B. gleich die erste:



deren Anfang wir hersetzen, um von der nicht besonders kundigen Harmonisirung ein Beispiel zu geben, denn statt *a* (+) muss in der Melodie entweder *b* stehen, oder statt der B dur-die D moll-Harmonie angewandt werden. Von Nr. 2 ist die erste Hälfte so deutsch, wie eine Herrenhuter-Melodie; die andere ist es nicht, und das Ganze hat ein musikalischer Flickschuster aus beiden zusammen gesetzt. Der moderne Mittelsatz, den die alterthümliche Laubhüttenfest-Weise Nr. 3 mit der Zeit erhalten hat, ist wieder nicht deutsch, könnte aber vielleicht österreichisch oder polnisch genannt werden. Nr. 4 ebenfalls nicht deutsch, aber auch schwer anderswo unter zu bringen und am besten wohl als Judenmelodie zu bezeichnen. Und so weiter! Ein besonders starker äusserer Beweis gegen deutschen Ursprung liegt darin, dass diese Melodien sich auch bei den romanischen Juden finden. Es ist aber keineswegs unsere Absicht, den Gegenstand zu einer Streitsache zu machen; wir wollen nur zu bedenken geben, dass Deutschland zu der Zeit, als diese Gesänge entstanden sein müssen, anders aussah, als jetzt wo Kaiser Wilhelm regiert. Damals standen unsere Nachbarn rechts und links, Polen und Niederländer, nicht nur politisch sondern auch musikalisch noch als eigene productionsfähige Reiche uns zur Seite. Und die Frage sollte hier einfach so gestellt werden: Welche der jüdischen Gemeinschaften oder der Synagogen war zur Zeit, als diese Melodien entstanden oder entlehnt sein müssen, die tonangebende? War es eine polnische, eine deutsche, oder eine holländische? oder gab es mehrere Centren? Nach unserer Ueberzeugung war zu jener Zeit, sagen wir also im siebzehnten Jahrhundert, die Synagoge in Amsterdam die bedeutendste und einflussreichste, und von dem kaufmännisch-kosmopolitischen Charakter, welcher der damaligen niederländischen Musik eigen ist, haben auch diese jüdischen Weisen etwas an sich. Im Uebrigen werden sie wohl verschiedenen Synagogen in verschiedenen Ländern ihr Dasein verdanken.

Ein anderes Kriterium des Ursprunges liegt in den Worten oder Texten. Dies führt uns zu der zweiten oder älteren Gruppe dieser Gesänge.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Cöln, 15. März.

Ihr Münchener Berichterstatter glaubt, der baierischen Residenzstadt gebühre das Verdienst, zuerst im deutschen Reiche Verdi's Requiem aufgeführt zu haben. An demselben Tage, wie in München, am 7. December v. J., wurde dasselbe Werk auch in Cöln — ebenfalls zum ersten Male im deutschen Reiche — aufgeführt. München und Cöln haben also in diesem Falle gleiches Verdienst, und Cöln kann also nur den weiteren Vorzug geltend machen, dass eine Wiederholung jener Aufführung nicht ein frommer Wunsch geblieben, sondern eine wirkliche Thatsache geworden ist. Verdi's Requiem wurde am 15. Februar d. J. zum zweiten Male aufgeführt unter einer Betheiligung des Publikums, wie wir sie höchstens bei Musikfesten gesehen haben — Beweis genug, dass das Werk gezündet, dass es enthusiastischen Beifall gefunden hat. Unsere musikalische Welt schwelgte nach beiden Aufführungen in Entzücken und längere Zeit drehte sich die Unterhaltung mit Vorliebe um Verdi's Meisterwerk. Mit besonderem Eifer wurde die Frage, ob »kirchlich oder nicht kirchlich« discutirt, und die Argumente, welche bei dieser Gelegenheit vorgebracht wurden, entsprechen mehr den ersten Aufwallungen des Enthusiasmus für Verdi als der Sache selbst. Der Berichterstatter der Cöln. Zeitung glaubte, sich gegen die Zumuthung verwahren zu müssen, über diese Frage in eine Erörterung mit Jenen einzutreten, welche den Maassstab der Kirchlichkeit aus der Rüstkammer des sechszehnten Jahrhunderts hervorzuholen gewohnt seien; um ein Requiem im Sinne jener Zeit, schrieb er, handle es sich nicht, sondern um eine »Traueroper«. Damit wären wir denn glücklich auf den Standpunkt Mattheson's zurückgekommen und dessen Abhandlung *»universus mundus exercet histrionem«* wäre wieder die Grundlage der Aesthetik in Fragen der heiligen Tonkunst. — Ihr Münchener Berichterstatter ist nach meiner Ansicht auch nicht besonders glücklich gewesen mit seinen Bemerkungen über diese Frage. Wer den kirchlichen Charakter des Verdi'schen Requiems vertheidigen will, muss es mit besseren Gründen thun als mit dem Hinweis auf den »künstlerischen Adel«, ein Begriff, dessen elastische Dehnbarkeit auf der Hand liegt. Mit der Berufung auf Mozart und Cherubini ist auch nicht viel gewonnen, denn zwischen dem Requiem Verdi's und den gleichnamigen Compositionen Jener besteht doch ein gewaltiger Unterschied; die Einwendungen, welche von den Vertretern einer strengeren Observanz gegen Mozart und Cherubini geltend gemacht werden können, treffen die Verdi'sche Composition in unendlich höherem Maasse. Mögen einzelne Sätze der letzteren, wie das *»requiem aeternam«*, *»te decet hymnus«* und *»agnus dei«*, sich allenfalls der kirchlichen Feier einfügen lassen, das *»dies irae«* würde in Verbindung mit letzterer einen unerträglichen Eindruck machen. Die Behandlung der ersten Strophe dieses Hymnus und des *»tuba mirum«* ist so derb realistisch, wie die alten Gemälde vom jüngsten Gericht, auf denen flammenspeiende Teufel, feiste Mönche, liederliche Bischöfe und Päpste, und üppige Nonnen an Stricken in die Hölle schleifen, während im Hintergrunde einige fromme Seelen durch die schmale Pforte in das himmlische Zion eingehen.

Diese Controverse hätte übrigens ohne Nachtheil in den Berichten über die Aufführung des Verdi'schen Werkes unerörtert bleiben können, denn wie augenblicklich die Verhältnisse liegen, wird dasselbe schwerlich in irgend einer Kirche im deutschen Reiche zur Aufführung kommen, d. h. in Verbindung mit der liturgischen Feier. Eine unmittelbare Nothwendigkeit, diese Frage klar zu stellen, liegt nicht vor, und die Entscheidung kann einstweilen verschoben werden, bis die etwas hochgehenden Wogen des Enthusiasmus sich beruhigt haben. Die beiden hiesigen Aufführungen waren brillant. Der Chor leistete ganz Vortreffliches, und das Soloquartett war gut besetzt, durch Frl. Lehmann, Frl. Keller und die Herren Diener und Schelper vom hiesigen Stadttheater; bei der zweiten Aufführ-

rung trat für den erkrankten Herrn Diener Herr Prof. Schneider ein.

In dem Concert vom 7. Decbr. v. J. wurde ausser dem Requiem noch Sigurd Slembe, symphonische Einleitung zu Björnstjerne Björnson's gleichnamigem Drama von Joh. S. Svendsen, und in dem Concert vom 15. Februar die Variationen für Orchester über ein Thema von Jos. Haydn (Chorale St. Antoni) von Joh. Brahms aufgeführt.

Das neunte Abonnement-Concert (7. März) brachte uns ausser der achten Symphonie von Beethoven ein neues Werk in grossem Maassstabe: »Der gefesselte Prometheus. Dramatische Dichtung nach Aeschylos von Heinr. Viehoff. Für Solostimmen, Chor und Orchester componirt von Ferd. Hiller.« Eine Ankündigung der Aufführung, welche der Componist im zweiten Blatt der Cöln. Zeitung vom 2. März veröffentlichte, lasse ich hier folgen: »Der gefesselte Prometheus. Der Fabrikant sendet Prospecte in die Welt, der Dichter schreibt Vorreden, sogar der Gesetzgeber veröffentlicht die Motive einer neuen Strafnovelle — sollte es dem Componisten nicht erlaubt sein, zu Gunsten eines neuen Werkes das Wort zu ergreifen? Ich dächte doch! ohne dabei berühmter Vorgänger zu gedenken. Denn es handelt sich hier nicht um den Werth dessen, was er geleistet, sondern um den stofflich-poetischen Inhalt, auf welchen er seine Partitur aufgebaut.

»Von einer Prometheus-Trilogie, die Aeschylus geschrieben, hat sich leider nur das erste Stück: »Der gefesselte Prometheus«, erhalten. Die wunderbare Grossartigkeit dieses Gedichtes muss Jeden ergreifen, der es auch nur aus der Uebersetzung kennen lernt, und vor langen Jahren schon war der Wunsch in mir rege, eine der Composition günstige Bearbeitung desselben zu erlangen. Mein verehrter Freund, Professor Heinrich Viehoff, der Biograph Goethe's, der Uebersetzer des Sophokles, hat mit aufopfernder Güte und hohem Talente meine tondichterische Sehnsucht gestillt. Ich erlaube mir eine kurze Analyse seiner trefflichen Arbeit zu geben; das Verhältniss derselben zum Originale kann sich Jeder leicht klar machen, der ein näheres Interesse daran zu nehmen geneigt ist.

»Hephästos und ein Chor von Dienern des Zeus bringen den Prometheus an das wüste Meergestade, wo der letztere seine Strafe erdulden soll, weil er wider den Willen der Götter den Menschen das Feuer gebracht. Dem Hephästos ist geboten, den Titanen anzuschmieden an den Felsen der anfs Meer schaut. Voll theilnehmender Liebe für den Helden erfüllt er sein Geschäft nur unter dem Antriebe und den Drohungen der gewaltsamen Diener; diese frohlocken, dass dem Verächter des Gebotes ihres Herrn die verdiente Strafe zu Theil wird. Prometheus, der sein Geschick schweigend erduldet, bricht, nachdem er allein gelassen, in Klagen aus, die aber bald in dem beruhigenden Bewusstsein seiner hohen That verstummen. Da kommen auf einem Luftschiffe die Okeaniden heran, ihm Trost zu bringen — er bedarf aber dessen kaum. Das Hochgefühl, mit welchem er die Menschheit in sein Herz geschlossen, erhebt ihn über Alles und wirkt auch begeisternd auf die holden Töchter des Meeres. Ihr Vater, der alte Okeanos, landet, von seinen Tritonen umgeben. Er liebt den Prometheus und möchte sich bei Zeus für ihn verwenden, wenn dieser sich der Macht des Allgewaltigen beugen wolle — der grosse Dulder will davon nichts hören und, das Schlimmste voraussehend, kehrt Okeanos heim. Nun erscheinen Hermes und die Diener des Zeus. Der erstere meldet dem Prometheus im Namen des Kroniden, ein Ehrenplatz werde ihm im Olymp zu Theil werden, wenn er sich nie mehr hülfebringend den Menschen nahen und das Wie und Wann des von ihm verkündeten Umsturzes seines Thrones dem Zeus offenbaren wolle. Weigere er es, so werde noch furchtbarere Strafe ihn treffen. Aber auch jetzt trägt des Dulders Liebe zur Menschheit den Sieg davon — ohne diese bethätigen zu können, will er von keiner Gnade, keiner Ehre etwas wissen. Und so erfüllt sich sein Geschick — der Orkus verschlingt ihn.

»Eine gewaltigere Gestalt als die des Prometheus hat die Poesie schwerlich aufzuweisen. Er fasst in sich zusammen alle die thatendurstige Begeisterung, alle die kampfesmuthige Entsagung weltbeglückender Genien. Vielleicht ist es vermessen, sich ihm künstlerisch zu nahen, wenn man kein Michel Angelo, kein Goethe, kein Beethoven ist. Aber etwas Hohes zu versuchen ist — wenigstens verzeihlich. Cöln am Carnevals-Montag 1876. Dr. Ferd. Hiller.«

Dieses neue Werk des Componisten der »Zerstörung Jerusalems« wird wohl niemals so populär werden, wie das genannte Erstlings-Oratorium, doch wird man es wohl zu den besten Arbeiten Hiller's rechnen dürfen. Manche Nummern zeigen eine jugendliche Frische und sind so schwungvoll geschrieben, wie man es nach mehreren früheren Compositionen kaum erwarten konnte. Dahin rechne ich unter anderen jenen Satz, in welchem Prometheus die Zukunft des Menschengeschlechtes, sein Kämpfen und Ringen prophetisch verkündet. — Die Partie des Prometheus (Bariton) ist mit besonderer Vorliebe und am reichsten und glänzendsten ausgestattet; gegen sie treten die übrigen Solopartien: Hephästos und Hermes (Tenor), Okeanos (Bass), Führerin der Okeaniden (Alt), bedeutend zurück. Auch in der Behandlung der Chöre ist Hiller nicht überall glücklich gewesen; die Frauenchöre (Okeaniden) treten am vortheilhaftesten hervor. Uebrigens haben sämmtliche Singstimmen, Solo- wie Chorstimmen einen schweren Stand gegenüber der durchweg reichen Instrumentirung, vielfach werden dieselben von der Wucht des Orchesters geradezu erdrückt. Das Ueberwuchern der instrumentalen Seite über die vocale ist die Achillesferse dieser neuen Composition Hiller's. — Die Aufführung war keine ganz tadellose; die Chöre liessen Vieles zu wünschen übrig; die Solopartien dagegen waren recht gut besetzt — Prometheus: Herr Bulss vom Hoftheater in Cassel — Hephästos und Hermes: Herr Morgan aus Leipzig — Okeanos: ein Mitglied des Chores — Führerin der Okeaniden: Fräulein Elsa Schneider von hier.

Leipzig, 20. März.

Das Musikleben der letztvergangenen Woche war hier wiederum ein überaus lebendiges. Sonnabend den 11. März führte uns die dritte Kammermusiksoirée in den Saal des Gewandhauses. Es wurden hier unter der üblichen Besetzung (erste Violine Herr Concertmeister Schradieck, Pianoforte Herr Kapellmeister Reinecke) die Quartette für Streichinstrumente Op. 14 von Mendelssohn Bartholdy und Op. 41 (F-dur) von Rob. Schumann, sowie das Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente (Op. 83) von Carl Reinecke vorgeführt. Letzteres ist sauber gearbeitet, ansprechend und ohne Zweifel eines der natürlichst empfundenen Werke dieses thätigen Componisten. Es wurde beifällig aufgenommen, da es sich auch einer guten Executirung zu erfreuen hatte, während die Ausführung der beiden voranstehenden Quartette an Accuratesse gar manches, noch mehr aber an Geistigkeit zu wünschen übrig liess.

Sonntag den 12. März nöthigte uns das historische Concert des Renner'schen Madrigalen-Quartettes aus Regensburg in den grossen Saal der Buchhändlerbörse. Die Sangesweise der vier Quartettisten trug durchgehends den Charakter edler Natürlichkeit und klaren Verständnisses der zu lösenden Aufgabe an sich und befriedigte sowohl uns, wie auch das gesammte Auditorium, in welchem kaum eine Kunstnotabilität Leipzigs fehlte, in hohem Grade. Man hatte eine sehr geschickte Auswahl getroffen und Madrigale von Leo Hasler, John Dowland, Orlando di Lasso, Heinrich Isaak und Leonhard Lechner auf das Programm gesetzt. Zwischen den Gesängen fanden Pianofortevorträge statt, in denen sich ein junger Pianist, Herr Carl Polko aus München dem versammelten Zuhörerkreise als Clavierspieler von beachtenswerther Fertigkeit vorführte. Seine Vorträge bestanden in Compositionen von J. S. Bach (Präludium und Fuge), Beethoven (Sonate Fis-dur, Op. 78), Schumann (Die Davidsbündler, Op. 6, Heft 2 Nr. 10—18), Mendelssohn (Lied ohne Worte), Ed. Grieg (zwei Humoresken), Joach. Raff (Mährchen), Liszt (Waldesrauschen) und Chopin (Scherzo B-moll). Doch wohl etwas zu viel des Guten! So neu das Unternehmen des Renner'schen Vereins ist, so verdienstlich und werth der Beachtung des musikgebildeten Publikums ist es auch.

Montag den 13. März wohnten wir der Wiederholung des Verdi'schen Requiems im Gewandhaussaale bei. Die zweite Aufführung, der keine nochmalige Probe vorhergegangen war, verlief nicht ganz so gut wie die erste. Frau Peschka-Leutner hatte an Stelle des erkrankten Frl. Nanitz die Mezzosopranpartie und Frau Schuch-Proska die erste Sopranpartie übernommen. So gut beide Damen auch musikalisch ihre Aufgaben lösten, so mangelte einestheils in den vielfach auf äussere Klangwirkung berechneten tiefliegenden Stellen doch das eigenartige Colorit der Altstimme und die nöthige Ausdauer bei Frau Peschka-Leutner, anderntheils erwies sich Frau Schuch-Proska, die wir als Coloratur- und Liedersängerin hochschätzen lernten, nicht ganz geeignet für den getragenen Kirchengesang, wenn anders die genannte Dame an diesem Abende nicht

indisponirt war. Die Stimmung der Trompeten im »*Tuba mirum*«, sowie die einzelnen Tenorstellen in der Schlussfuge kamen durch glückliche Fügung diesmal makelloser zu Gehör als in der ersten Aufführung.

Dienstag den 14. März beschloss die Euterpe ihre diesjährige Thätigkeit. Es standen als Orchesternummern die Ouvertüre zur Oper »Benvenuto Cellini« von Hector Berlioz und R. Schumann's Symphonie (C-dur, Nr. 2) auf dem Programme, die unter Dr. Langer's Leitung vom Orchester recht brav durchgeführt wurden. Fräulein Anna Stürmer von hier trug eine Arie aus Euryanthe »Glöcklein im Thale« von C. M. von Weber und Lieder von Jensen, Richard Wagner und R. Volkmann vor. Sie sang Alles mit einem angenehm berührenden Gefühlsausdruck und fand ein dankbares Publikum. Technisch das weitaus Beste an diesem Abend wurde uns aber durch Frl. Mehlig in dem Vortrage des Beethoven'schen Clavier-Concerts Nr. 5 (Es-dur), sowie dreier kleiner Stücke für Pianoforte: Gavotte von Silas, Nocturno von Chopin und La Campanella von F. Liszt dargebracht. Die mit einem Orchestertusch begrüsste Gastin verstand es durch die Sieghaftigkeit ihrer Finger und das glänzende virtuose Colorit, das sie ihren Productionen — freilich nicht immer im Sinne reinster Idealität und innerster Poesie — zu geben weiss, auch diesmal wieder die Zuhörerschaft für sich zu enthusiasmiren und dieselbe zu den rauschendsten Beifallskundgebungen zu veranlassen.

Ein erhebender Genuss endlich wurde uns in dem Kirchenconcerte des Riedel'schen Vereins (am 17. März) zu Theil. Das Programm desselben lautete: 1) Toccata und Fuge für Orgel von Gottlieb Muffat, 2) *De profundis*, Psalm 130 für Solostimmen, Chor, Streichinstrumente und Orgel von Giovanni Carlo Maria Clari, 3) »Ich hatte viel Bekümmerniss«, Cantate für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel von Joh. Seb. Bach, 4) Bach-Fuge für Orgel von Rob. Schumann, Op. 60 Nr. 1, B-dur und 5) Zweiter Theil des Weihnachts-Oratoriums von J. S. Bach. Die Chöre sassen bombenfest und waren von pompöser Wirkung. Man hörte es ihnen an, dass jeder Einzelne darin mit dem gehörigen Feuereifer an die Sache ging und erhielt dadurch ein neues Zeugniss von der musterhaften Disciplin, welche in diesem Vereine waltet, an der sich mancher andere Verein ein Beispiel nehmen könnte. Um die Aufführung machten sich neben den Damen: Fräul. Gutzschbach, Löwy und Heinemeyer noch die Herren v. Milde, Pielke und Organist Papier durch ihre durchgängig anerkennenswerthen solistischen Leistungen verdient.

Stuttgart, 15. März.*)

Am 8. März fand das zweite Abonnement- und Festconcert des Neuen Singvereins unter Leitung des Hofpianisten Professor W. Krüger im grossen Saale des Königsbaus statt. Der Neue Singverein hat Händel's Herakles nach Maassgabe seiner verfügbaren Mittel in einer Weise hier zu erstmaliger Aufführung gebracht, die volle Anerkennung und warmen Dank verdient. Das hochinteressante Werk und seine Wiedergabe in dieser Weise gewährten hohen Genuss. Es ist keine Frage: eine vollkommene Aufführung eines der ersten Oratorienwerke Händel's erfordert eigentlich mehr Mittel, als sie uns diesmal geboten werden konnten. Die Begleitung war zu den Solis nur am Flügel möglich, bei den Chören und Instrumentalpartien traten zum Flügel die ihres rühmlichen Eifers und wackeren Strebens wegen voller Anerkennung werthen jungen Kunstfreunde des Orchestervereins. Um die volle Wirkung eines Händel'schen Chors zu haben, ist freilich ein volles Orchester erforderlich. Aber die Verhältnisse in dieser Beziehung in unserer Stadt sind ja bekannt. Leider ist es zur Zeit unerreichbar, dass das einzige grosse vortreffliche Orchester, unsere Hofkapelle, mitwirkt, und selbst wenn es sich um ein Meisterwerk des allerersten Ranges handelt! Sollte deshalb der Herakles seinen Einzug in Stuttgart gar nicht halten? Wir sind nicht dieser Ansicht; im Gegentheile, es ist ein Verdienst des Herrn Krüger, dass er es ermöglichte, dieses von Joachim der Vergessenheit wieder entzogene grossartige Oratorium kennen zu lernen. Was nun die Aufführung betrifft, so haben Fräul. Amalie Kling aus Berlin (Dejanira), Frl. Marie Koch von hier (Iole) und Frl. Emilie Burkhard (Lichas), Letztere nur im Anfang etwas schüchtern, mittels ausgezeichnet schöner Stimme und trefflicher Schule in Beziehung auf würdigen edlen Vortrag und namentlich dem Geist der Antike angemessenen maassvollen Ausdruck der dramatischen Stimmung ihre nicht geringe Aufgabe würdig gelöst, ebenso Herr Alfred Tobler (Herakles), dessen schöne, biegsame Stimme den zuvor genannten gleichartig ist, und Herr Sittard (Hyllos), der, in Beziehung auf Stimmbegabung nicht im gleichen Vortheil, mehr auf die Wirksamkeit seines kunstgebildeten Vortrags angewiesen ist. Die meisterhaften, gewaltig und mit unmittelbar ergreifender Kraft einherschreitenden Chöre, die ihre Schwierigkeiten haben, ertönten in grosser Wirksamkeit. Der Chor des Neuen Singvereins hatte sich verstärkt durch Mitglieder des Cannstatter Männergesangvereins Concordia. Die Clavierbegleitung war in den bewährten Händen von Max Laistner.

*) Auch diese zweite und kürzere Mittheilung, welche von anderer Seite eingeht, drucken wir hier ab, nicht weil der treffliche Bericht über diese Aufführung in der vorigen Nummer einer Ergänzung bedürfte, sondern um das grelle Missverhältniss abermals zu berühren, welches zwischen Oper und Oratorium besteht. Während die erstere, auch für ihre leersten und trivialsten Productionen, über die besten vocalen und instrumentalen Mittel verfügt und in voller Ueppigkeit in grossen Palästen schwelgt, besitzt das Oratorium weder eine Heimath, noch steht ihm ein Orchester zu Gebote. Es muss sich rein durch die Liebe und Begeisterung von Privatleuten immer auf's neue aufbauen, um in kurzem wieder zu zerfallen. Diesen kläglichen Zustand sollten Männer von localem Einfluss unermüdlich an die grosse Glocke bringen, dann wird es wohl endlich besser werden. *D. Red.*

Barmen, 15. März.

(Schluss.)

Ueber unserm letzten regelmässigen Concert, am 26. Februar, ruhte eine höhere Weihe, welche allen Theilnehmern diesen Abend für lange unvergesslich machen wird. Sämmtliche disponible Fonds waren dazu verwandt worden, um eine Verstärkung des Streichquartetts unseres Orchesters durch die besten Kräfte der Umgegend zu bewirken. Da der Chor, dem instrumentalen Zweck des Concerts gegenüber, diesmal in den Hintergrund zu treten hatte (derselbe betheiligte sich nur mit dem Isis-Chor aus der »Zauberflöte« und mit einem wenig Anklang findenden Chorstück von Gade »Beim Sonnenuntergange«), so hatte Director Krause sein Hauptaugenmerk auf das Studium der Orchesterwerke richten können, von denen Beethoven's Cmoll-Symphonie und das Clavierconcert von Schumann als Glanzpunkte hervorragten. Jene instrumentalen Meisterwerke in derselben Vollkommenheit darzustellen, wie es bei Chorwerken hier alte Tradition ist, war somit die Aufgabe dieses Concerts, — und sie wurde glanzvoll gelöst. In nahezu vollendetem Gewande übte die himmlische Erscheinung der Symphonie ihre hinreissende Gewalt auch auf solche Gemüther, die sonst der höheren Instrumentalkunst verständnisslos gegenüberstehen, und jubelnder Beifall belohnte die Ausführenden und deren Leiter; auch die Coriolan-Ouvertüre und Mendelssohn's phantasievolle Ouvertüre »Die Fingalshöhle« waren höchst vortreffliche Leistungen. Ueber Schumann's Clavierconcert muss ich, da ich selbst an dem Mitgenuss dieses hohen Meisterwerks verhindert war, mich auf den durch Kunstautoritäten beglaubigten Bericht der »Barmer Zeitung« beziehen, nach welchem nicht nur das Orchester, sondern auch die vortreffliche hiesige Pianistin Frau Adelheid von Asten (Tochter von Prof. Gottfr. Kinkel in Zürich) dem grossen Inhalt des Werks nach allen Seiten gerecht geworden ist. »Von der wohlgepflegten Technik der Vortragenden zu sprechen, einem Werke gegenüber, welches das gesammte technische Rüstzeug als vorhanden voraussetzt, müsste fast sonderbar erscheinen; mehr möchten wir das glückliche Erfassen der Composition in ihrem Individuellen und Charakteristischen betonen. Ueber dem Ganzen schwebte ein Geist sicheren Gelingens und die Zuversicht einer gediegenen Kunstanschauung.«

Von unseren regelmässigen Kammermusik-Soiréen hat erst eine stattgefunden, in welcher das Clavierconcert in G-moll von Mozart, die Dmoll-Claviersonate von Beethoven und Schumann's Clavierquartett zu Gehör gebracht wurden. Die ausführenden Herren (Musikdirector Krause von hier und Posse von Elberfeld, Clavier und Viola, Concertmeister Seiss, Violine, und H. Schmidt, Cello) erwerben sich durch ihr ausgezeichnetes Zusammenspiel und gediegene Einzelleistungen den Dank der kleinen Schaar, die sich für Kammermusik interessirt; hoffentlich werden sie uns an den beiden noch zu erwartenden Abenden auch neuere oder doch unbekanntere und seltener gehörte Werke vorführen.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. April 1876. **Nr. 14.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Bemerkungen zu dem nachfolgenden, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze. (Fortsetzung.) — Die Musik und ihre Schicksale. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Auswahl alter Hebräischer Synagogal-Melodien [Schluss.]). — Berichte (Hamburg). — Anzeiger.

Bemerkungen
zu dem nachfolgenden, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze.

(Fortsetzung.)

Der Verfasser meint eingangs seines Aufsatzes, der Ansturm der Zukunftsmusik habe sich schon gelegt und ruhiger Besonnenheit Platz gemacht, zu welcher nur die »verspäteten Fanatiker« (im Auslande) noch nicht gelangt seien. Er führt Sp. 195 Hauptmann's briefliche Aeusserung an, dass die menschliche Constitution eine viertägige Nibelungen-Aufführung nicht auszuhalten vermöge. Aber eine solche Bemerkung wird von Denen gemacht und nachgesprochen, welche bei einem mehrtägigen Passions-Schauspiel von bayrischen Bauern in Entzücken gerathen, welche die ganze Reihe englischer Königsdramen von Shakespeare hinter einander vor sich abspielen sehen können, und denen ein Virtuos die sämmtlichen Sonaten von Beethoven in chronologischer Folge von A bis Z vorzutragen dreist wagen darf, u. dgl. m., obwohl bei all diesen Unternehmungen der Zweck einer rein ästhetischen Unterhaltung durch religiöse, didactische, historische und sonstige Rücksichten arg beeinträchtigt ist. Aber gerade diese Abweichung vom Gewöhnlichen, dieses Anheften an eine Aeusserlichkeit und dadurch bewirkte Steigerung und Vergrösserung der Zwecke und Mittel in der dramatisch-musikalischen Kunst liebt unsere Zeit. Indem Wagner in diese Richtung eingeht und sie seinen Zwecken dienstbar macht, unternimmt er nichts Absonderliches, sondern etwas vollkommen Ausführbares. Die Thatsachen beweisen es. Ein viertägiges Anhören der Nibelungen hat für unsere Zeitgenossen allen Schrecken verloren; das Einzige, was noch abschreckend wirkt, scheint der Kostenpunkt zu sein. Man sollte so gewissenhaft sein, dieses anzuerkennen nebst allen Consequenzen, die daraus zu ziehen sind, und aufhören, die verschiedenen Schritte einer derartigen Thätigkeit mit kindischen Witzen zu begleiten. Diese Spässe sind billig Unternehmungen gegenüber, welche vom Herkömmlichen abweichen, und sind um so werthloser, weil man sich durch eine solche Argumentation jede grosse Erscheinung vom Leibe halten kann. Die Trabanten der Zukunftsmusik, namentlich auch die Ausbeute derselben, geben reichen Stoff zu Scherz und Spott, den sich Niemand braucht entgehen zu lassen; aber Wagner gegenüber sollte der bisher übliche Ton leichtfertigen Urtheils und phantastischer Uebertreibung endlich einer unbefangeneren Würdigung seines Werkes Platz machen. Beurtheilungen wie die in den Aufsätzen »Neue Opern« (im vor. Jahrg. dieser Ztg.) enthaltenen scheinen mir nach Ton und Tendenz die passenden zu sein, namentlich für unser Blatt. Denn hier handelt es sich nicht um Abwehr oder gar möglichste Schädigung eines angenommenen Gegners, sondern um die Untersuchung, wie die von ihm aufgestellten Muster auf die Zeit wirken und die Kunst in ihrer weiteren Gestaltung beinflussen. Hierzu ist erforderlich, dass man sich die Fähigkeit bewahrt, lebendigen Impulsen zugänglich zu sein und sich nicht bei der landläufigen Erklärung der Wagner'schen Erfolge »Reclame und Partei« zu begnügen. Eben durch ein sachliches Eingehen auf diese bedeutende Erscheinung, die in der Musik bleibende Spuren hinterlassen hat, bekommen wir die rechte Veranlassung, das zur Geltung zu bringen, was diese Zeitung hauptsächlich zu vertheidigen hat. Es ist dieses die unzweifelhafte Thatsache, dass wichtige musikalische Disciplinen unserer Praxis abhanden gekommen sind, Disciplinen ohne deren Wiedergewinnung Kunst auf die Dauer nicht bestehen kann. Aber mit einer Ueberzeugung lässt sich sehr wohl vereinigen, dass dennoch aus der Zeit heraus etwas wahrhaft Neues sich bildet in consequenter Entwicklung der jüngsten Vergangenheit, und als einen solchen Endpunkt (Andere sagen Culminationspunkt) einer Entwicklungsreihe habe ich Wagner immer betrachtet, schon bei meiner ersten Kenntniss um 1850.

Was soll man aber sagen, wenn Ambros, der ihn doch schon früher und selbst persönlich kannte, nunmehr witzelt, Lohengrin habe den guten politischen Beziehungen zwischen Italien und Deutschland nicht geschadet. Er als Oesterreicher ist ganz der passende Mann, für die politischen Beziehungen zwischen Deutschland und Italien besorgt zu sein, wie kein Besserer zu finden war, als gerade ein Franzose, um solches nachzusprechen. Es ist dies hier ohne Bitterkeit gesagt, denn wir denken kunstbrüderlich. Aber weil der Verfasser den Herrn Ambros besonders in sein Herz geschlossen zu haben scheint, wollen wir doch wünschen, dass er nicht einmal in die Lage kommen möge, sich auf denselben in einer ernsten Sache verlassen zu müssen; denn er würde dann die Entdeckung machen, dass er sich auf einen Hollunderstab stützte.

(Fortsetzung folgt.)

Die Musik und ihre Schicksale.
Eine Studie nach dem Französischen
des *Henri Blaze de Bury*.

I.

(Fortsetzung.)

Der Messias! wir wissen zum voraus, welchen Namen dieser tragen wird; gedulden wir uns daher und begnügen wir

uns damit, dass wir ihn erwartend seine Propheten verehren. Man kennt die Worte Gluck's: »Ich suchte die Musik auf ihre »wahre Function zurückzuführen, der Poesie beizustehen, um »den Ausdruck der Empfindungen und das Interesse der Si-»tuationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen »und unter überflüssigen Ausschmückungen erlahmen zu lassen.« Jeder tüchtige Reformator bringt sein Manifest mit sich. Einem, der zu Rousseau sagte: Die Alceste ist gefallen, erwiderte der Philosoph: Ja, vom Himmel ist sie gefallen. Eine gebührend abgefasste Vorrede in schöner autoritärer Prosa hüllte diesen Aërolithen ein, und heute ist es jene Vorrede, die den Bekennern des neuen Dogmas als Programm dient. Mozart enthielt sich jeder literarischen Beschäftigung, er blieb einzig und allein Musiker, Musiker ohne Phrasen und doctrinäre Tendenzen, absoluter Musiker. Ihn als eine Natur voll Inspiration und Klarheit widerte die Polemik an und seine göttliche Stimme schien den Spruch umkehrend zu sagen: *non veni gladium mittere in terram sed pacem*. Er ist der heilige Johannes auf dem rafaelischen Gemälde, während Gluck, ein stürmischer und rauher Charakter, uns vielmehr den Apostel darstellt, der sich auf das Schwert stützt. Vom französischen Stile angezogen und Geschmack findend an unserer literarischen Vorliebe componirt und modificirt er seine Werke mit Beziehung auf die französische Oper, und — ein Umstand, dessen sich jene nicht zu erinnern scheinen, welche sich so sehr beeilen, der Erfindung eines Fremden eine Kunst zuzuschreiben, die nichts anderes als das sehr natürliche Resultat der französischen nationalen Theorie in Ansehung der Declamation sein dürfte — es ist daher die Oper von Gluck in der Hauptsache nichts anderes als die classische französische Tragödie mit Gesängen ausgestattet. Von 1683 bis 1764 hatten bereits Lully, Rameau den Weg vorgezeichnet, und als der Autor des Orpheus in Paris ankam, fand er sofort die Atmosphäre für seine Ideen sehr günstig und empfing von dem Geiste der französischen Sprache selbst jene Traditionen, welche später die Erbschaft der Méhul, Cherubini, Spontini, kurz aller jener Meister einer Schule war, welcher Rossini mit seinem Wilhelm Tell, Meyerbeer mit den Hugenotten der Reihe nach beigetreten sind.

Es ist möglich, dass das, was ich nun sagen werde, nicht Jedem behagt; indessen würde man Unrecht thun, sich nicht dabei zu bescheiden, wie bei allen jenen Wahrheiten, gegen welche das Schmollen der Leute wirkungslos bleibt. Das französische Theater hatte in Europa stets die Führung; von dem Zeitalter der Mysterien bis zum Jahrhunderte Ludwigs XIV., von Racine und Molière bis zu Voltaire, Beaumarchais, von Scribe bis zu Victor Hugo und Dumas Sohn hat die Bühne im Norden und Süden des Auslands stets von unserer dramatischen Literatur gezehrt. Man kritisirt, man tadelt, man lästert uns; aber so viel ist gewiss, dass man es noch nicht dahin gebracht hat, uns entbehren zu können, und dass, ohne deshalb den Respect gegen die grossen Individualitäten ausser Acht zu lassen, die sich Goethe und Schiller nennen, und die sicherlich Niemand höher verehrt als wir, man behaupten kann, dass in Wien wie in St. Petersburg, in London wie in Berlin, und wie in Florenz es keine gute Bühne giebt, wo unsere Kunst nicht vertreten wäre. Nun wohl, dieses Recht, das der französischen Bühnenliteratur zu allen Zeiten zur Seite stand, glauben wir auch für unsere Opernbühne beanspruchen zu dürfen. Die Italiener haben eine gefälligere Cantilene, die Deutschen sind geborene Symphoniker, sie schlagen uns jederzeit auf dem Gebiete der absoluten Musik, aber wir Franzosen allein erfassen vollständig das lyrische Drama, wir allein besitzen die rechte Empfindung und die Tradition der modernen Oper, und derjenige, den das französische Publikum entschieden zurückweist, ist niemals ein bühnenfähiger Autor. Wie mag man uns immer von Gluck's Theorie sprechen, uns die wir sie erfunden und niemals aufgehört haben, ihr Beifall zu spenden, bald im Joseph von Méhul, bald in der Vestalin von Spontini und in der Medea von Cherubini! Die Grundsätze, die man uns predigen will, sind ohnehin die unserigen, und sie stammen, wie man sieht, nicht von gestern, nachdem sie von Lully und Rameau her datiren. Möge man sagen, dass man öfters unterlassen hat, ihnen Rechnung zu tragen, aber behaupte man nicht, dass sie von anderen herrühren, denn es giebt kein Stück des französischen Repertoires, um von der Stummen zu beginnen und mit dem Propheten zu schliessen und nebenbei der Jüdin zu erwähnen, welches nicht das Kennzeichen jener Verbindung der Musik mit dem Drama trüge, ohne welche irgend ein bedeutendes Werk nicht existiren kann. Diese Werke haben übrigens, das gebe ich zu, den ungeheuren Fehler, ohne irgend eine Gattung von theoretischer Vorliebe componirt worden zu sein, ganz allein nach jener schlichten Aesthetik Gottes, deren Tizian gedachte, indem er sagte: Ich male die schönen Weiber, weil sie schön sind. — Ihr, die ihr mehr System als Phantasie besitzt, ihr proscribirt die Phantasie und verbannt aus eurer Republik die armen Teufel voll Inspiration, deren Genie auf der Idee beruht, *una certa idea che vi vienne all' mente*. Selbst der grosse Vorgänger Gluck erhält nicht vollständige Billigung: »Ich bestreite nicht, dass »Gluck die Ueberzeugung der Untheilbarkeit des poetischen »und des lyrischen Elementes besass, allein er schwang sich »nicht zu dem Gedanken auf, bis an die Grenzen zu gehen und »die eigenthümlichen Formen seiner Kunst zu opfern: dieser »Fehler hatte die Folge, dass er an der secundären Stellung des »Dichters nichts änderte und ihn nach wie vor zwang, sich »den Intentionen des Componisten zu unterwerfen.«*)

Die Reformatoren schreiben lange Vorreden und dicke Bücher, aber die wahren Reformen werden nur durch Meisterwerke zu Stande gebracht. Am Tage nach den heftigen Stürmen des Gluckismus kam Mozart gerade recht. Seine Gestalt erscheint uns wie die des Friedensengels, er beschwichtigt den Sturm, wacht über dem Rettungs-Werke und entreisst der Windsbraut alle jene kostbaren Elemente, die Gluck in seiner reformatorischen Furie über Bord geworfen hatte, vielleicht zum grössten Nutzen des lyrischen Dramas, aber sicherlich zu nicht minderem Schaden der Musik. Er verbindet wieder die Melodie mit dem Drama und beschäftigt wie Gluck das Orchester mit der Entfaltung des scenischen Ausdruckes, aber mit welcher reichen Steigerung und mit welcher Ueberlegenheit der Färbung! Von Don Juan stammt die ganze romantische Oper ab, wie man auch in der Euryanthe von Weber die Quelle jenes historischen Musik-Dramas zu suchen hat, woraus so grosses Wesen gemacht wird. Lohengrin ist nichts anderes als ein systematisches *rifacimento* der Weber'schen Composition, es besteht zwischen beiden Werken eine unleugbare Aehnlichkeit, und zwar nicht blos insofern, als in beiden Sujets sich die Personen und die Situationen wiederholen; die sanfte und schüchterne Elsa stellt uns die klagende, in gleicher Weise unschuldige und verfolgte Euryanthe dar, wie wir in dem Schwanenritter den zärtlichen und melancholischen Adolar wieder aufleben sehen; ja sogar die secundären Gestalten gruppiren sich um diese so, dass sie als Pendants erscheinen, der Verräther Telramund und die Walküre Ortrud auf der einen Seite, auf der anderen der treulose Lysiard und die falsche Eglantine! Doch nicht das allein; was uns hauptsächlich zu diesem Gedanken führt, ist der imposante und chevaleresque Ton der beiden Ouvertüren, das grundsätzlich ausgedehnte Recitativ, die beträchtliche Zahl von feierlichen Märschen und Hochzeitsgesängen, welche in grossen Zügen angelegt sind.

*) Franz Hüffer, The music of the Future

der melodramatische Dialog, mit einem Worte: der musikalische Charakter, der über die eine wie die andere Partitur ausgebreitet ist. Man sieht, dass da wie dort die Principien die nämlichen sind, aber wo der Unterschied zum Vorschein kommt, das ist in der Anwendung; Weber hat die göttliche Unbewusstheit des gebornen Genies, die Melodie strömt ihm in Hülle und Fülle zu, er ist der deutsche Bellini, und derartig begabte Naturen verzichten nicht gern auf die Ausdrucksmittel, die ihnen geläufig sind. Er spricht deshalb die herkömmliche Sprache und enthält sich weder der Arie, noch der Terzette und Finale's, — er wendet sogar nach Bedarf die Cavatine an, — lauter künftig verpönte Formen, deren Anwendung die Schule nicht gestattet. Fragen wir: warum dieser Ostracismus? so antwortet man uns: Wir verbieten die Arien, die Duette und die Finale's, weil nach unserer Auffassung die Oper aufhören muss, eine Reihenfolge von Stücken zu sein, die durch Enden von Recitativen zusammengebunden sind. Unsere ganze musikalische Energie wirft sich auf den Dialog, den Hauptfactor der Handlung. Je nachdem die Situation es fordert, schwingt sich die Musik empor, und ihre Intensität wächst fortwährend bis zum Paroxismus. Ein solcher Wildbach reisst auf seiner Bahn Alles mit sich fort; die Finale's, die Ensemblestücke, alle früher angewandten Formen der absoluten Musik treiben in wüstem Durcheinander dahin, gleich entwurzelten Baumstämmen, welche die Ueberschwemmung fortreisst, und »an die »Stelle dieser unrettbar überlebten Formen haben wir eine »neue erfunden: den *logos*, das ist: die sublimirte, »idealisirte Leidenschaft, die Leidenschaft entkleidet von ihrer »irdischen Hülle und auf ihr göttliches Wesen zurückgeführt.« *) Möchte man nicht glauben, eine der komischen Figuren von Molière reden zu hören? Und mit diesem Unsinne eines Sganarelle führt man das Publikum seit 15 Jahren an der Nase! Die Arie, das Duett, das Terzett, das Quartett unterdrücken! Wir behaupten im Gegentheile, dass wenn wir diese bewunderungswürdigen Formen nicht schon hätten, man sie erfinden müsste, denn sie haben die Musik mit Ausdrucksmitteln ausgestattet, welche das gesprochene Drama nicht besitzt. Man wirft ihnen zwar vor, sie unterbrächen die Handlung; aber die eine solche Behauptung aufstellenden Philosophen bedenken nicht, dass indem sie jene, ich sage nicht: traditionellen, sondern rationellen Abschnitte beseitigen und an deren Stelle ein dialogisirtes Material setzen, wobei die Betonung stets nur auf dem Worte liegt, und damit auch jene Adagios, worin die Empfindung austönt, jene psychologischen Halbstellen (Monologe *coram populo*) wodurch die Persönlichkeit sich commentirt, analysirt, aus der Gedankenwelt herabsteigt, um sich wieder zu sammeln und zu neuen Thaten aufzuraffen, — sie schliesslich dahin gelangen, aus jener absolut idealen Conception, welche man: Oper nennt, ein einfaches und plumpes Melodram zu machen!

Betrachten wir uns ein Beispiel: das Quartett aus Rigoletto. Vier Personen sind auf der Scene, vier Figuren je nach der Reihe ihrer Rollen und gleichzeitig zu beschäftigen. Auf einer Seite der Vater und die Tochter: eine tieferregende Rache- und Liebes-Tragödie; auf der anderen die den Knoten schürzende Komödie zwischen dem weinseligen ausschweifenden Könige und der leichtfertigen Dirne, welcher er zusetzt. Wuthgeschrei und Schluchzen mischt sich mit Wirthshausspässen, zwischen den dreisten Küssen und dem Anstossen der Gläser vernimmt man Flüche und angstvolle Seufzer. Betrachten wir die technische Seite, die Kunst des Meisters in der Anordnung er materiellen Vorgänge! Es ist eine bewunderungswürdige Kunst, die aus dieser vom dramatischen Standpunkte aus so bedeutenden Scene ein vom Standpunkt des absoluten musikalischen Schönen so unwiderstehlich anziehendes Stück zu gestalten weiss! Man höre und verfolge die harmonische Arbeit, wie sich diese vier unabhängigen Stimmen combiniren, unabsichtlich und ohne Zwang verschmelzen, diese grellen lang gehaltenen Töne, diese einschneidenden Synkopen, diese dem Takte widerstrebenden Noten, wodurch das junge Weib ihre Beklemmung, ihre Verzweiflung und das Auflodern einer unvertilgbaren Zärtlichkeit kundgiebt, — bei Magelone den mittels der kurzen Noten, der leicht hingeworfenen Staccati ausgedrückten neckenden Spott; der König in voller Gemüthlichkeit, bei dem man, so leicht und heiter auch seine Romanze fortklingt, doch merkt, wie er sich amüsirt und nicht ein Wort von dem glaubt, was er sagt; bei dem Buffo beachte man die herausgestossenen kurzen Noten, seine chromatischen Gänge, die lang gehaltenen nach Moll führenden Leittöne, und frage sich, ob die darstellende Musik auf ihrer Palette irgendwo kräftigere und wirksamere Farben aufzuweisen hat?

Und diese Form, die einen Musiker von Genie, bei sich ergebender Gelegenheit veranlassen kann, ein solches Stück zu schreiben, diese Form will man verbannen, um sie durch das Recitativ zu ersetzen. O Theorie, o Reich der Unfähigkeit! Hat denn nicht Victor Hugo bereits das Recitativ geschrieben? wenn wir also nur schöne Verse vermehren wollen, so würde es genügen, das Drama anzuhören. Die Gewalt der Musik, ihre Gewalt allein und ihre Poesie sind es, wodurch dieses Quartett, ein Meisterstück von dramatischem Ausdruck und musikalischer Structur, seine hohe Bedeutung gewinnt; es sagt dasselbe was der Dichter sagt, aber in anderer Weise. Die Verse des Dichters sind trefflich, jene des Quartetts lächerlich; wie lässt sich also der Effect erklären, wie dieses Pathetische und dieser Schwung, wenn nicht durch das wirkungsvolle Eingreifen der Musik? Wohl ist es bedauerlich, dass man zuweilen vor Bäumen den Wald nicht sieht; aber darf man daraus folgern, dass der Wald keine Bäume haben dürfe? Die Arien und Duette ausmerzen, das wäre eine schöne Heldenthat! Und wenn nur die Zukunftsmusiker es selbst so machen, wenn ihre eignen Werke sich nach dieser Theorie richten würden; doch nein, diese ist nur für die Adepten und für die Gaffer, welche sie anhören: ihnen aber, wenn sie selbst im Spiele sind und die Karten in der Hand haben, passirt es jeden Augenblick etwas einzuschmuggeln, um die Partie zu gewinnen. Ist etwa die Wartburg-Scene im zweiten Acte des Tannhäuser nicht ein ganz im Stile Weber's angelegtes Stück, und jener berühmte Einzug der Ritter, damit er schön sei, ist er denn anders als der Marsch aus Euryanthe oder der aus dem Propheten? Endlich die Hochzeits-Scene aus Lohengrin, ist sie nicht ein Liebesduett, gerade wie jenes der Valentine und des Raoul im vierten Acte der Hugenotten?

Es giebt aber auch eine vorgebliche neue Erfindung, auf welche man immer wieder zurückkommt, die jedoch offen gestanden dies Uebermaass von Ehre nicht verdient, wir meinen jene Melodie-Fragmente oder vielmehr jene Gattung harmonischer Combinationen, mittels welcher der Musiker gewisse scenische Momente charakterisirt und die er an den Hauptstellen wiederholt, nachdem er sie in der Introduction vorgeführt hat. Ohne den Nutzen zu bestreiten, den man aus einem solchen Mittel ziehen kann, wollen wir doch schnell hinzufügen, dass diese Erfindung nicht von gestern datirt und dass es von grosser Naivetät Zeugniss giebt, dem Autor von Tristan und Isolde einen der Effecte zuzuschreiben, welche sich allenthalben im Don Juan, Freischütz, in der Stummen und im Robert vorfinden. Allein die Einfalt eines Adepten kann Niemanden überraschen: wer das Weihrauchfass schwingt, der muss den Glauben besitzen, und der Glaube wirkt Wunder; der Kammerherr Polonius sieht die nämliche Wolke nach einander für ein Krokodil, für eine Maus und für ein Kameel an.

*) Franz Hüffer, The music of the Future, p. 47 f.

Setzen wir den Fall, dass man uns früge, was das Auge eines völlig Orthodoxen in einem Meisterwerke des Titans von Bayreuth zu entdecken im Stande ist, so würden wir sofort antworten: Alles, absolut Alles, nur keine Melodie. Nun wohl, aber auch in diesem Punkte wären wir geschlagen, denn es wird behauptet, dass, was die Melodie betrifft, der Meister von solchen ganze Schätze besässe, und dass deren im Tannhäuser und im Tristan mehr, »ja viel mehr als im Don »Juan vorhanden ist.« Und nun bedenke man, dass diese beiden Werke des Meisters im Vergleiche mit der Tetralogie der Nibelungen kaum gerechnet werden dürfen, mit »diesem »äussersten Ziele und höchsten Ausdrucke der Poesie und der »Musik in ihrer wechselseitigen Verschmelzung, Durchdringung »und Amalgamirung«. Ich stelle mir hier den auf dem höchsten Punkte seiner praktischen Thätigkeit angelangten Doctor Faust vor; er will erschaffen, einen Menschen, ja mehr als einen Menschen will er erschaffen: den Zukunftskünstler. Die Scheidekunst kommt ihm zu Hülfe, er holt aus dem Schoosse der Mütter den Aeschylus-Idee und die Beethoven-Idee und aus deren mit bestimmten Reagentien versetzten Extracten geht der Koloss Wagner hervor, ein Bastard-Gebilde, sperrig und nicht minder widersetzlich gegen die Gesetze des Naturlebens als jener in dem gläsernen Gefängnisse zur Welt gekommene *homunculus;* denn wie der Pygmäe ausserhalb der Bouteille und des darin enthaltenen Gases nicht existiren kann, so bedarf jener Titan, um sich zu bewegen, ebenfalls ganz specieller Bedingungen. »O Erde, halte fest, denn du hast noch nie so etwas »Grosses getragen!« ruft der Held in einem Drama von Grillparzer aus; beklagen wir den Autor der Nibelungen, dass auch er zu diesem Ausrufe gedrängt ist; die Erde entschwindet ihm unter den Füssen, die Luft, welche wir einathmen, erstickt ihn; unsere Bühnen, mit denen Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Rossini und Meyerbeer sich begnügten, reichen für seine Conceptionen nicht aus, unsere Sänger sind von vornherein als unwürdig erklärt. »Was wäre in der That zu erwarten von der gegenwärtigen Bühne mit ihrem classischen »und romantischen, französischen, deutschen, italienischen, »tragischen, komischen und bacchischenRepertoire? Wie kann »man annehmen, dass diejenigen Sänger, welche gestern die »Favoritin darstellten und morgen in der Afrikanerin »auftreten, und dass ein Publikum, das sich zeitweilig durch »solche Erbärmlichkeiten zerstreuen lässt, fähig seien, das »Rheingold und die Walküre einerseits gehörig darzustel»len, anderseits Geschmack daran zu finden.«*) Allerdings nicht; Werke dieser Gattung entziehen sich der gewöhnlichen Behandlung; wer sich deren erfreuen will, der heilige sich vorher durch Fasten, Zurückgezogenheit und Sammlung in der »Götterdämmerung«. Das alte Griechenland hatte seine olympischen Spiele, die Neuzeit wird die Festaufführung in Bayreuth haben. Ein Tempel erhebt sich nach jenem Ritus, unermessliche Karavansereien in der ganzen Umgegend nehmen die Pilger und ihre Kameele auf, und wenn die in den Schriften verkündete Stunde geschlagen haben wird, strömt eine Schaar von erprobten Neophyten, von Sängern, deren jungfräuliche Stimmen noch nie durch einen falschen Ton verunreinigt worden und von Sängerinnen mit unentweihten Lippen aus ihrer Thebaide und ihren Klöstern herbei, um die Estrade zu besteigen und mit der Menge andächtig zu communiciren. »Sie »lieben sich in mir«, sagte der unerschütterlichste Komödiant jener berühmten Bande, indem er von dem guten Einvernehmen sprach, in welchem seine alten verlassenen Maitressen mit einander lebten. So wird es diese Welt von Sängern und Zuhörern bei der Feier des allgemeinen Osterfestes halten. Vielleicht werden auch einige dabei sein, die es nicht begreifen; doch das thut nichts, wenn sie nur applaudiren, Beifall zujauchzen und fortfahren, sich in dem göttlichen Meister zu lieben.

*) Franz Hüffer, The Music of the Future, p. 80.

Dieses Alles ist sehr lächerlich, aber es darf uns nicht abhalten, dasjenige zu studieren, was etwa an der Sache Ernstes sein mag. »Wagner ist ohne allen Zweifel eine in der Ge»schichte der Musik hervorragende Individualität; aber ihn zu »der bedeutendsten Persönlichkeit der vergangenen, gegen»wärtigen und zukünftigen Kunst machen zu wollen, das ist »einer jener Scherze, die man Leuten überlassen soll, deren »Hirnschale hart genug ist, um damit wie mit den alten Sturm»böcken die heiligen Tempel der alten Meister in Bresche zu »legen.« Ich entlehne diese Zeilen einem der gegenwärtig in Deutschland am besten accreditirten Theoretiker M. A. W. Ambros, und ich werde nöthigenfalls ihn als Bundesgenossen gegen jene Parteimenschen anrufen, welche stets bereit sind, sich wechselseitig aufzuzehren, statt in der Discussion einen anständigen und loyalen *modus vivendi* aufzusuchen. Was in unseren Tagen im Reiche der Musik vor sich geht, ist jenem Zustande der Geister sehr ähnlich, von dem Goethe bei Gelegenheit dessen spricht, was er den »literarischen Sansculottismus« nennt. Man hebt ein Individuum auf den Schild, man führt es mit Trompetenschall ein: *Io triumphe!* Im zu Liebe werden alle übrigen Gottheiten umgestürzt. Gluck und Mozart zählen nur als Vorläufer; hat doch ein Kritiker kürzlich in Ansehung der Oper von Mozart bemerkt, »diese Musik habe denn doch »immerhin noch ihren Werth und es könnte wohl sein, dass »sie ihn auch behalte«. Welch sublime Herablassung, dem Autor des Don Juan nicht jegliches Verdienst abzusprechen! »Diesen armen Lamartine behandelt Baudelaire als einen Ein»faltspinsel; ich aber meine doch, das heisst etwas zu weit »gehen«, äusserte kürzlich mit wohlwollender Miene ein sehr grossherziger Versmacher über den Dichter der *Méditations*. Um Mozart richtig zu fühlen und zu verstehen, an Lamartine Geschmack zu finden, dazu gehört eine Fähigkeit, die nicht jeder besitzt; es giebt Leute, die Bernini dem Phidias vorziehen; wir kennen auch solche, die Rafael altmodisch und Michel Angelo »zum Erschrecken hässlich« finden. Die Propaganda geht ihren Weg; lassen wir sie ihrem Zuge folgen; sie müht sich ab, aber kein Gott ist es, der sie führt. Wäre es allein um des Fortschrittes willen, so möchte es noch hingehen; aber wir Alle wissen, dass dieser Fortschritt nur ein hochtrabendes, trügerisches Wort ist,

> das je nach der Hand, die es dreht und wendet,
> die Strahlen elektrischen Lichts entsendet,
> und in der Geschichte durch trügrische Kunst
> uns zeigt, was man sieht in der Wolke Dunst.

Geben wir endlich einmal zu, dass der Fortschritt mit diesem grossen Lärm nichts zu thun hat, und dass die Bewegung, der wir anwohnen, im Ganzen nichts Anderes darstellt, als eine jener Reactionen, die in der Geschichte der Musik so häufig vorkommen: *in rebus humanis inest quidam circulus*, schreibt der römische Historiker; wir aber sagen: das ist die Schlange, die in ihren Schwanz beisst.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Auswahl alter Hebräischer **Synagogal-Melodien**, in genauem Anschluss an ihre originale Gestalt für das Pianoforte bearbeitet und mit einer erläuternden Vorrede versehen von **A. Harkseha**, Cantor, und **William Wolf**, Chor-

director, an der jüdischen Gemeinde zu Berlin. Leipzig, Breitkopf und Härtel. gr. 4. 8 Seiten Vorrede und 30 Seiten Musik. Pr. M. 3.

(Schluss.)

Die älteren, fremdartigen religiösen Gesänge der Juden sind es namentlich, oder vielmehr ganz allein, welche ein höheres Interesse erwecken. Das Judenthum, wie es seit 1800 Jahren besteht, ist doch nur ein Schatten einstiger Herrlichkeit, ein schwacher Lichtstrahl von einer der glänzendsten Erscheinungen des Alterthums, und ohne Zweifel der eigenthümlichsten. Ist das jetzige Judenthum nun wirklich noch ein Schatten und Abbild des alten Volkes Israel, oder ist es nur eine Entartung desselben? Musikalisch gesprochen, würde dieses heissen: Besitzen die Juden in ihren heutigen Gottesdiensten noch Reste des alten Tempelgesanges, oder sind ihre jetzt üblichen religiösen Melodien erst in der christlichen Zeit entstanden? Dies ist die Frage, um welche sich alles Interesse concentrirt und von deren Beantwortung die höhere Bedeutung dieser Musik abhängt.

Unseren Herausgebern wird man in diesem Punkte schwerlich einen unbesonnenen Enthusiasmus für das Alterthum vorwerfen können, eher vielleicht eine allzu vorsichtige Nüchternheit. Sie knüpfen an die Verordnung des grossen, um 1400 lebenden Rabbiners Jaacob Lewy, nach welcher an den bisherigen, eingeführten Melodien keine Veränderungen vorgenommen werden sollten, und sagen: »Es hat also zu seiner Zeit bereits traditionelle Melodien gegeben. Dass unsere heutigen Synagogal-Melodien in der That die nämlichen sind, auf deren Aufrechterhaltung Madril (Lewy) gedrungen, ist nicht zu bezweifeln, da seine Autorität bei den Juden Mittel-Europas eine ausserordentlich grosse und bis in die neueste Zeit hinein gültige war, welcher man mithin auch in diesem musikalischen Punkte treulich gefolgt haben wird; es ist also anzunehmen, dass mindestens die Hauptzüge der damaligen Melodien sich in den gegenwärtigen wiederfinden. Aus dem eben Dargelegten folgt, dass man die Entstehungszeit der Gesänge mindesten ein oder einige Menschenalter vor 1400 zu setzen hat, also spätestens ins 13. oder die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.« (S. 2.)

Ein solches Resultat erscheint um so dürftiger, weil es sich auf lauter Voraussetzungen stützt, die man nach Belieben annehmen oder abweisen kann. Also mit dem Uralterthum wäre es nichts? Die Verfasser führen gewissenhaft Hypothesen und Autoren an, welche den Stamm dieser Melodien in die urchristliche und zugleich alt-israelitische Zeit hinaufrücken, bemerken aber dazu: »Dieser Hypothese widerspricht der folgende Umstand. In den frühen Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung war die Judenschaft Spaniens (die sogenannte sefardische) die bedeutendste in Europa und stand in lebhafter Verbindung mit den Gemeinden des Morgenlandes; wenn es eine Tradition von den Tempelgesängen gegeben hat, so muss mithin dieselbe den spanischen Juden am directesten und reinsten zugeflossen sein. Ihre Gesänge aber — welche bei ihren Nachkommen noch heut in Gebrauch sind — haben nicht die geringste Verwandtschaft mit unseren, allgemein gebräuchlichen Synagogalweisen; sind also die spanisch-jüdischen Weisen von jerusalemitischer Abkunft, so sind es die unsrigen nicht. — (Viele von den sefardischen Gesängen sind übrigens nachweisbar nicht original-jüdische, sondern aus den Nationalmusiken der umgebenden Völker aufgenommene, es könnten sich daher die palestinensischen Traditionen nur in einer beschränkten Zahl jener Gesänge vorfinden.) — Die umgekehrte Aufstellung aber, dass die echten alten Traditionen sich bei uns, bei den Juden Deutschlands, Frankreichs, Polens u. s. w. bewahrt hätten, dagegen bei den sefardischen Juden durch die spanisch-maurische Cultur gänzlich ausgelöscht worden seien — diese Combination will uns durchaus nicht annehmbar erscheinen; denn, sind überhaupt Reste der Tempelgesänge den spanischen Juden bekannt gewesen, so haben sie dieselben ohne Zweifel als heilige Vermächtnisse mit derselben innigen Pietät festgehalten, mit welcher sie alle sonstigen Traditionen ihres Glaubens und ihres vaterländischen Gottesdienstes bewahrt haben.« (S. 3.) Benedetto Marcello glaubte ohne Zweifel in den Gesängen der spanischen Juden werthvolle davidische Reste entdeckt zu haben, sonst hätte er sie in seinem grossen Psalmenwerke nicht mitgetheilt. Aber ein Blick auf seine Proben genügt, um zu erkennen, dass sie sämmtlich mittelalterliche Producte sind.

Um der Sache etwas näher zu treten, müsste man, wie wir vorhin schon bemerkt haben, auf die Texte blicken. Und zwar in dem allgemeineren Sinne, dass untersucht würde, zu welchen Worten und zu welchen gottesdienstlichen Formen diese Melodien gehören. Sind die Worte alt? und wie alt? Kommen dunkle, aber mit der Musik eng verwachsene Ausdrücke darin vor, die weit über die neueren oder mittleren Zeiten hinausweisen? Die Herausgeber sagen hierüber nichts, und doch muss eine jede historische Untersuchung von Sangweisen mit der Zeitbestimmung der zu Grunde liegenden Worte oder Gedichte beginnen. Liturgische Texte namentlich haben ein sehr zähes Leben; die Einführung sowie eine etwaige Aenderung und Umgestaltung derselben fällt stets mit allgemeineren Bewegungen innerhalb der betreffenden Confession zusammen, ist also fast ohne Ausnahme selbst aus den älteren Zeiten geschichtlich überliefert. Von diesem Stützpunkte muss man ausgehen; die Entstehungszeit der Melodien ist damit in den meisten Fällen ebenfalls gegeben, namentlich bei den ältesten, auf welche es doch eigentlich ankommt, und selbst für alle übrigen hat man einen festen Anhalt.

Wo nun die Frage nach dem Alter der blossen Texte ein unbefriedigendes Ergebniss liefert — was nach unserer Ansicht bei dem vorliegenden Gegenstande der Fall ist —, da muss man weiter blicken und untersuchen, welche Aenderungen der Gottesdienst selbst im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat. Und damit gelangen wir bei der Bestimmung des ungefähren Alters der jüdischen Synagogal-Melodien plötzlich auf den richtigen Weg. Die Juden haben in Sitten und Gebräuchen eine Anhänglichkeit an ihre israelitische Vorzeit bewiesen, welche in der Geschichte ohne Gleichen ist. Aber ihr Gottesdienst oder ihr Cultus ist von Grund aus neu gestaltet, verglichen mit dem, was einst in Jerusalem vorging. Die Ursache hiervon liegt auch nicht so verborgen, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Der ganze alttestamentliche Cultus drehte sich um einen einzigen Ort, den Tempel, welcher die Bundeslade als das wahre Nationalheiligthum einschloss. Als dieser Tempel endlich in Jerusalem glänzend erbaut wurde, gestaltete sich der Gottesdienst zu einem entzückenden Prachtwerke, welcher der Phantasie aller Israeliten als das Höchste sich einprägte, was hier auf Erden erschaut werden konnte. Dieser Cultus war ausschliesslich an den Tempel und an Jerusalem gebunden; mit der Zerstörung dieser Stätten durch die Babylonier verstummten sofort »die schönen Gottesdienste des Herrn« und klangen nur noch in wehklagenden Psalmen nach; mit der Erbauung des Tempels und der heiligen Stadt unter der persischen Herrschaft lebten auch die alten glanzvollen Tempeldienste und die Wallfahrten des ganzen Volkes zu den Festen nach Jerusalem wieder auf und bestanden, bis die grausame Hand der Römer Alles zum zweiten Male und für immer vernichtete. — Was nun? Festhalten, was unzerstörbar ist, das Gesetz, und feiern in der Erinnerung, was bei der Rückkehr in das heilige Land wieder zu voller Wirklichkeit gelangen wird, die Tempel-Gottesdienste! So entstand die jüdische

Synagogenfeier der christlichen Zeit. Der alte Tempeldienst stand und fiel mit dem Tempel und konnte in keinem Stücke nachgeahmt werden. Mit dem Tempel verschwand auch der Begriff und das Amt des Priesters; die Juden haben keine Priester mehr, sondern nur Rabbinen oder Ausleger des Gesetzes. Wenn man dieses alles erwägt, so wird die Gestalt, welche ihre gottesdienstliche Feier annahm, sehr wohl begreiflich. Man kann mit Recht sagen, dass ihnen wie der Priester, so auch der eigentliche Cultus fehlt. Ein wirklicher Cultus hat Handlung, Darstellung, gipfelnd in irgend einer Offenbarung oder einem Sacrament; bei den Juden ist alles nur erinnerndes Begehen. Den besten Beweis hierzu liefert uns das feierlichste Stück ihres Cultus, der Gesang zum Hauptgebet des Versöhnungstages, welcher als Nr. 9 S. 13—15 mitgetheilt wird. Und was enthält diese Cardinalstelle des alle Feste an religiöser Bedeutung überragenden Versöhnungstages? Der Name *Abodah* deutet es schon an: es ist nicht irgendwelche Darstellung eines Sühnactes, sondern die Erzählung »von der grossartigen Feier, welche am Versöhnungstage im alten Jerusalem stattfand«! Die Herausgeber setzen zu weiterer Erläuterung hinzu: »Bei der vorliegenden Stelle wird berichtet: Der Hohepriester befand sich im Tempel, während in der Vorhalle und Umgebung des Tempels die Schaaren der Priester und Leviten und die zahllose Menge des Volkes in andächtigem Schweigen verharrte. Der Hohepriester legte nun die Hand auf das zum Opfer bestimmte Thier und sprach ein lautes Gebet um Vergebung der Sünden, und im Augenblicke, wo er den hochheiligen Gottesnamen aussprach, fielen die versammelten Tausende auf die Kniee, das Angesicht in den Staub beugend. Indem der Vorbeter (Cantor) diese Erzählung vorträgt, suchen seine Töne die Scene gleichsam zu schildern; und man wird in der That in der folgenden Melodie einen bezeichnenden Stimmungsausdruck finden: im ersten Theil den einer ruhigen, andächtigen Spannung (— man bemerke, wie alle Phrasen gleichmässig über dem Grundaccord von G-dur gebaut sind —), während das hereinbrechende D-moll und die Fülle schmerzerregter Läufe die Erschütterung und den verzweiflungsvollen Schmerz wiedergeben, welche das sündige Gemüth bei Vergegenwärtigung der göttlichen Majestät ergreifen. Die Melodie wird beim Gottesdienst dreimal hinter einander, mit einigen Varianten, gesungen.« (S. 13.) Es ist unnöthig, diesen Worten noch etwas hinzu zu fügen.

Man kann daher als ausgemacht annehmen, dass die Juden nach der letzten Zerstörung des Tempels ihre gottesdienstlichen Feiern gänzlich neu gestalten mussten, und zwar ohne Vorbilder. An den Nothbehelf, welchen die Zeit der babylonischen Gefangenschaft hervorrief, konnten sie nicht anknüpfen, denn dieser war gewiss längst vergessen. Das Einzige, was aus jener Zeit festgehalten wurde, scheinen die Accentbezeichnungen (Masora) zu sein, mit welchen die heiligen Schriften versehen wurden, um ihre von Alters her feststehende Les- oder Singart zu bewahren. Ich halte nämlich für höchst wahrscheinlich, dass jene Accente in der babylonischen Zeit zuerst angewandt wurden und zwar aus einer fremden Sprache entlehnt, denn aus meinen Unterhaltungen mit dem nun verstorbenen Heinrich Ewald über diesen Gegenstand habe ich gelernt, dass diese Accente mit dem Schriftsystem der hebräischen Sprache nicht naturgemäss verwachsen sind, sondern wie ein von Aussen Hinzugebrachtes erscheinen. Umgekehrt ist es beim Sanskrit, wo Laut- und Tonzeichen, oder Buchstabe und Accent, eng zusammen gehören. Diese hebräischen Accente nun, welche ein ganzes Reich von Tönen einschliessen, müssten bei jeder Untersuchung nach dem Alter der hebräisch-jüdischen Musik den Anfang bilden, denn sie gehen nachweislich in die vorchristliche Zeit zurück und sind mit grosser Treue bis in spätere Jahrhunderte erhalten. Wir wollen aber diesen Gegenstand hier fallen lassen und mit einigen Bemerkungen, welche sich näher an das vorliegende Musikheft halten, zum Schlusse kommen.

Nach der römischen Zerstörung gestaltete sich der jüdische Cultus in derselben Zeit, in welcher der christliche seine feste Form gewann. Die Aehnlichkeit der Musik bei beiden ist daher nicht auffallend. Auch unsere Herausgeber weisen darauf hin, nur nehmen sie für die melodische Grundgestaltung der Gesänge eine zu späte Zeit an. Was die Juden aus diesen ältesten Melodien erhalten haben, lässt sich nirgends mehr in einer ganzen Melodie und kaum noch hie und da in einem einzelnen Tone nachweisen. Bei ihnen gelangte die Musik nicht zu einer breiten, die verschiedenen Formen ausgestaltenden Entwicklung; sie hatten immer nur ihren einstimmigen unbegleiteten Synagogen-Gesang, an welchen sich daher jede Neuerung der fortschreitenden Zeit ansetzte, und nichts ist mehr geeignet, die alterthümlichen Formen unkenntlich zu machen, als ein solches Fortschleifen durch die Entwicklung der Jahrhunderte. Man begreift nun recht wohl, wie die spanischen Juden, welche ihren Gottesdienst unter anderen Lebens- und Kunstverhältnissen ausbildeten, auch zu anders gearteten Gesängen gelangten. Fehlte den Juden für ihren Cultus ein fester, überlieferter und gemeinsam anerkannter Canon, so mussten sie hinsichtlich der Musik von denjenigen Völkern abhängig werden, unter welchen sie wohnten. Alles was von ihrer Musik bekannt wird, bestätigt diese Voraussetzung, und die Herausgeber vorliegender Sammlung sagen es ebenfalls, wenn auch mit etwas anderen Worten. Hätten die Juden in ihrem Cultus noch irgend einen Vorgang aus dem alten Tempeldienst nach Wort und Sache treu erhalten, so würden wir unzweifelhaft auch noch die althebräische Musik dazu hören. So ist es in Indien. Wenn der Priester, unter Begehung der alten Gebräuche, den feierlichen Sôma-Veda anstimmt, so geschieht es in einer Sangweise, die nun schon viertausend Jahre gedauert und dabei vermuthlich ebenso wenige Aenderungen erlebt hat, wie die Worte. Wort und Ton vereinigt sind unsterblich, vorausgesetzt dass der Vorgang, den sie feiern, den Menschen durch Darstellung lebendig bleibt.

Wir hoffen, der Wunsch der Herausgeber werde sich erfüllen und ihre »Auswahl« diese jüdischen Melodien weiteren, auch nichtjüdischen Kreisen bekannt machen. *Chr.*

Berichtigung. Das in der vorigen Nummer Sp. 201 angeführte Musikbeispiel enthält in den ersten drei Takten der Oberstimme mehrere Druckfehler, welche so zu corrigiren sind:



Berichte.

Hamburg, 24. März.

E. Kr. Die philharmonischen Concerte sind für diese Saison beendigt. Das vorletzte Concert am 3. März war überaus knapp gehalten, es währte kaum anderthalb Stunden. C. Ph. Em. Bach's D dur-Symphonie, eine Symphonietta von Hermann Grädener (Sohn) und Schumann's D moll-Symphonie, alle drei Werke von geringer Ausdehnung vermochten nicht den Abend auszufüllen. Die Composition von Hermann Grädener zeigt allerdings gute Mache in fliessender Schreibweise, der Gedankeninhalt ist jedoch nicht hervorragend, sogar kommen oft triviale Motive vor. Die Sympathien, welche der Tonsetzer bei uns, als unser Landsmann für sich hat, bewirkten beim Publikum eine günstige Aufnahme seines Werkes. — Das Schlussconcert am 17. März, dem Vortheile der Musiker-Pen-

sions- und Wittwen-Casse gewidmet, brachte Beethoven's siebente Symphonie in schwungvoller Abrundung, Reinecke's Manfred-Ouvertüre unter Direction des Componisten, dann Claviervorträge von Carl Reinecke und Gesangsvorträge von Fräul. Elise Göschel aus Nürnberg, einer Schülerin des Herrn von Bernuth. Reinecke's Clavierconcert Fis-moll fand eine dankbare Aufnahme, der bedeutende Künstler trug seine Composition vorzüglich vor, die ganze Art seines Spiels ist die der ernst-künstlerischen Virtuosität. Es wäre vortheilhaft für Reinecke's ganzes hiesiges Auftreten gewesen, wenn uns auch ausser eigenen Compositionen und Arrangements noch ein Werk eines anderen Componisten vorgeführt worden wäre, denn neben dem Clavierconcert, der Ouvertüre, einer Ballade As-dur für Clavier — spielte Herr Reinecke noch das von ihm übertragene Larghetto aus Mozart's Krönungsconcert und den von ihm zweihändig arrangirten Springbrunnen aus Schumann's vierhändigen Clavierstücken. Hier war doch offenbar des guten Reinecke zu viel. — Die Ouvertüre zu Manfred ist sehr wirkungsvoll instrumentirt, sie gelangte unter der meistervollen Direction, von unserm fähigen Orchester zur künstlerischen Reproduction. Die Gesangsleistungen der Fräul. Göschel, welche in zwei Arien von Lotti und Isouard bestanden, befähigen die junge Dame noch lange nicht sich in ersten Concertinstituten hören zu lassen. Ihre Coloraturfertigkeit, obwohl auf einer gewissen Stufe angelangt, ist noch primitiver Art. Das kunstverständige Publikum verhielt sich ihren Vorträgen gegenüber ablehnend. Möge Fräul. Göschel sich aus der kühlen Aufnahme eine Lehre ziehen, sich nicht zu früh an die Oeffentlichkeit zu wagen.

Die Vorträge des Florentiner Quartetts in drei Abenden, am 21., 29. Februar und 7. März, riefen diesmal nur eine verhältnissmässig geringe Theilnahme hervor, das dritte Concert wurde sogar im kleinen Concertsaale gegeben. Neben den Meisterwerken des Quartetts wurde ein Manuscript von Rheinberger Op. 89 C-moll vorgetragen, welches dankbare Anerkennung fand. Die Mittelsätze dieses geschickt gearbeiteten Werkes sind den Hauptsätzen überlegen; während das Adagio und Scherzo Einheit und Originalität besitzen, gebricht es dem Allegro und dem Finale an der inneren künstlerischen Ruhe und Gestaltung. Herr Hegyesi, der neue Cellist, an Stelle des Herrn Hilpert getreten, ist seinem Vorgänger in der als Bassstimme nothwendigen Tonfülle seines Instrumentes — nicht ebenbürtig. Das ganze Ensemble war dennoch wieder vorzüglich, wenn nur Herr Jean Becker weniger dominiren wollte. Bei einem Quartett von Haydn, wie dem Esdur-Quartett von Mendelssohn war dieser Missgriff am meisten bemerkbar. Beethoven's grosses Fdur-Quartett Op. 135 war die vorzüglichste Leistung der Künstler.

Die Abonnement-Concerte der Herren Laube und Beständig gehen ihrem Abschluss entgegen. Das achte Concert am 24. Februar brachte die Abenceragen-Ouvertüre von Cherubini, Schubert's Cdur-Symphonie, Präludium und Fuge von J. S. Bach, instrumentirt von Esser, und Claviervorträge des Hofpianisten Sternberg aus Schwerin. Die Direction hatte Herrn Sternberg das herrliche Bdur-Concert von Händel (bearbeitet von Emil Krause) zum Vortrage übergeben. Der Hofpianist verunstaltete aber die classische Composition in unwürdigster Weise, von irgend einer andern als ganz outrirten Vortragsweise ist nicht zu berichten. Solche Hofpianisten wie Herr Sternberg (sein effectvolles, dabei aber keineswegs sauberes Solospiel einiger armseligen Saloncompositionen sei nicht unerwähnt) sollten lieber zu Hause bleiben und studiren, als öffentlich an eine etwaige Unkenntniss des Publikums zu appelliren. — Das Chorconcert der Otto Beständig'schen Singakademie am 16. März brachte das Requiem von Franz Lechner und Jubilate-Amen von Max Bruch, dazwischen standen zwei Arien aus Paulus »Sei getreu« und »Gott sei mir gnädig«. Kein zweiter unserer Dirigenten ist mehr bemüht ein interessantes Programm zu schaffen als Herr Beständig, die Leistungen selbst stehen freilich noch nicht auf der Höhe künstlerischer Vollendung; was aber vorgeführt wird, darf doch Anspruch auf allseitige Anerkennung machen. Lechner's Requiem ist sowohl gottesdienstlich rituell als menschlich rührend gehalten, Manches, z. B. die grosse Doppelfuge, überhaupt die polyphonen Sätze sind von grosser Wirkung, dennoch aber ist der Gesammteindruck nur der eines Werkes, das durch die Arbeit selbst imponirt, und darin liegt die künstlerische Bedeutung desselben, nicht aber in der Genialität der Erfindung, denn diese ist nicht vorhanden. Im grossen Ganzen betrachtet ist Lechner's Requiem monoton, da die geistigen Höhepunkte fehlen. Im Einvernehmen mit dem ernst-kirchlichen Stil ging der Tonsetzer nicht genug aus sich heraus, und so erscheint Manches trocken und künstlich. Die Ausführung seitens des Chors gewährte grosse Freude; hier war viel zu thun gewesen, denn die Schwierigkeiten sind bedeutend. Die Solisten lieferte die Hofbühne in Braunschweig, Frl. Hedwig Scheuerlein, Frl. Auguste Preis und Herr Emge. Die Basspartie wurde von Herrn Opernsänger Fischer aus Bremen gesungen. Das Ensemble der Solisten liess die gewünschte Einheit an manchen Stellen, z. B. dem *Benedictus*, vermissen.

Die Concerte des Herrn Levin im Verein mit den Herren Böie, und Lee, die Quartett-Soiréen der Herren Marwege, Oberdörffer, Schmahl und Klietz, die Soiréen der Herren Böie und von Holten, sie alle sind für diese Saison beendet. Ein beträchtliches Quantum Kammermusik wurde uns vorgeführt. Das Gesammtprogramm, obwohl manches oft gehörte Werk enthaltend, brachte auch Novitäten von interessanter Bedeutung. Die letzte Soirée der Herren Böie und von Holten am 20. März wurde eröffnet mit einem Werke der älteren Kammermusik, Sonate (D-dur) von Händel für zwei Violinen, Cello und Clavierbegleitung. Die schöne Composition wurde mit grossem Beifall aufgenommen. In seinem ferneren Programm brachte der Abend ausser dem Septett von Beethoven, Clavier-Variationen Op. 142 von Franz Schubert noch die interessanten Liebeswalzer, zweites Heft, von Johannes Brahms für Chor mit vierhändiger Clavierbegleitung. Diese neuen Liebeswalzer, ganz verschieden vom ersten Heft — denn manche von ihnen sind ausgedehnter — eignen sich wie jene mehr für Privatgesellschaften als für die Oeffentlichkeit. Diese feine Musik, zierlich und anmuthig auf Grundlage moderner Anschauung erfunden, sogenannte Cabinetstücke feinsten Genres, gehören in den Salon der kunstbeflissenen Dilettanten, nicht aber in den Concertsaal. Die Ausführung war lobenswerth. In der zweiten Soirée wurden Schumann's Spanisches Liederspiel und das neue Clavierquartett von Brahms vorgetragen. Von ferneren Abenden der Kammermusik sei noch der Soiréen des Herrn Spengel im Verein mit den Herren Gowa und Schloming, wie der Soiréen des Herrn G. Schubart gedacht.

Die Thätigkeit unseres Tonkünstlervereins ist eine sehr nutzbringende. Dank den Bestrebungen der Direction, besonders der Herren Degenhardt und Gowa werden uns manche Schätze der älteren wie auch die hervorragendsten Werke der Gegenwart vorgeführt. Aus dem reichen Programm der letzten Sonnabende sei ein kurzer Auszug gestattet. Mozart: Serenaden für Blasinstrumente; Mozart: Adagio und Rondo C-moll für Clavier (original Glasharmonika), Flöte, Oboe, Bratsche und Cello; Reicha: Quintett für Blasinstrumente; Ludwig Meinardus: Serenade für Blasinstrumente; Adagio von Spohr, für Fagott; Concert für Flöte von Molique etc. Durch die neu engagirten Vertreter einiger Blasinstrumente im philharmonischen Orchester wird uns oft Gelegenheit, Vorzügliches im Tonkünstlerverein zu hören. — Am 18. März fand unter lebhafter Betheiligung eine »Bachfeier« im Verein statt, in der unter Andern das Ddur-Concert für Clavier, Flöte und Violine mit Streichinstrumenten-Begleitung in abgerundetem Ensemble zur Aufführung kam. Die Herren Armbrust, Tiefstrunck und Concertmeister Hermann hatten den Vortrag der Soloinstrumente übernommen.

Ueber die Oper ist wenig Neues zu berichten. Rubinstein's »Maccabäer« haben es nur zu vier Aufführungen gebracht. Die Trägerin der Hauptpartie, der Leah, Frl. Borée, hat uns eines Streites wegen (so sagt man) verlassen. Dies ist für uns ein sehr schwer zu ersetzender Verlust — denn die Künstlerin war eine grosse Zierde unserer Bühne. »Mignon« von A. Thomas wurde zweimal gegeben. Verdi's »Aïda« ist in Vorbereitung. Auch Wagner's »Meistersinger« mit Herrn Jäger als Walther, Meyerbeer's »Afrikanerin« u. s. w. wurden neueinstudirt vorgeführt. Die k. k. Hofopernsängerin Frau Friedrich Materna aus Wien wird einige Zeit hier bleiben. Ihr Gastspiel wird mit grossem Beifall aufgenommen, sie trat bis jetzt auf als Valentine, Elisabeth, Recha, Adriano (Rienzi), Leonore und Ortrud.

ANZEIGER.

[61]

Novabericht Nr. 2.
(Piano-Musik.)

Bibl, R., Op. 28. Vier Clavierstücke. 1 M. 50 Pf.
Bizet, G., Carmen. Potpourri Nr. 1. 2. (Anthologie musicale Nr. 164, 165) à 2 M. 50 Pf.
Derffel, J., Op. 5. Impromptu-Valse. 2 M. 50 Pf.
Dietrich, H., Op. 59. Ballade de l'opéra Linda di Chamounix de G. Donizetti transcrite. 1 M. 50 Pf.
—— Op. 60. La Havanaise, Danse nationale. 1 M. 50 Pf.
—— Op. 61. Wintermärchen, Solostück. 1 M. 25 Pf.
Franke, H., Op. 47. Gute Nacht, Nocturne. 1 M. 50 Pf.
—— Op. 48. Boléro brillant.
Reinsdorf, O., Op. 67. Ballade Nr. 1. 1 M. 75 Pf.
Lecocq, Ch., Giroflé-Girofla. Potpourri. (Anthologie musicale Nr. 153). 2 M.
Offenbach, Jacques, Die Creolin. Potpourri Nr. 1. 2. (Anthologie musicale Nr. 166, 167). à 2 M. 50 Pf.
Suppé, F. v., Fatinitza. Potpourri Nr. 1. 2. (Anthologie musicale Nr. 168, 169) à 2 M. 50 Pf.

Wien. *Friedrich Schreiber,*
k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung
(vormals C. A. Spina).

---

[62]

Beethoven:

Sämmtliche Clavier-Sonaten, 2 Bände à M. 3,50.
Variationen und andere Werke, 2 Hefte à M. 1,60.
14 Instrumentalsätze, arr. f. Pfte. allein, M. 2.
25 Lieder und Gesänge, arr. f. Pfte. allein, M. 2.

Augsburger Abendzeitung: »Die kritische, werthvolle, auf das Splendideste **in grossem Format** gestochene, bei Mittler in Leipzig erschienene Ausgabe Beethoven'scher Clavierwerke besteht nicht nur nach Ausstattung und Billigkeit mit jeder anderen Edition eine siegreiche Concurrenz, sondern sie gründet einen wirklichen Vorzug auf sorgfältigste Redaction. Es verdient diese Musterausgabe, welcher ein sehr zweckmässiger Fingersatz und, zu grosser Freude für denkende Clavierspieler, die verschiedenen Lesarten früherer Ausgaben beigefügt sind, mit vollem Recht die allgemeinste Aufmerksamkeit.«

In den »Liedern« und »Instrumentalsätzen«, diesen unvergänglichen Perlen der Tonkunst, werden von Künstlern unbestrittenen Rufes (Brüll, Door, Ehrlich, Kullak, Leitert, Mertke, Schwalm, Stade, Tschirch) durchweg originalgetreue, bewundernswerth schöne Clavier-Uebertragungen geboten.

Obige Werke liegen in allen namhaften Buch- und Musikhandlungen zur Ansicht aus.

J. G. Mittler in Leipzig.

---

[63] Soeben erschienen in meinem Verlage:

VIER GESÄNGE
für
eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt
von
Robert Schumann.
Op. 142.
Für Pianoforte allein
bearbeitet von
Theodor Kirchner.
Pr. 2 M. 50 Pf.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[64] Commissions-Verlag von **F. Wessely** in Wien.

Repertoirestudien für Clavierspieler.

Progressiv geordnete Verzeichnisse der **Pianoforte-**Compositionen von

I.	**F. Chopin.** (Sämmtliche Werke.)	M. —. 30.
II.	**St. Heller.** (Etuden.)	- — 30.
III.	**R. Schumann.** (Sämmtliche Werke.)	- —. 60.
IV.	**F. Mendelssohn-Bartholdy.** (Sämmtliche Werke.)	- —. 30.

herausgegeben von
Professor Hans Schmitt.
(Verfasser der Schrift: »Das Pedal des Claviers«.)

---

[65] **Musik-Institute und Musiklehrer**, denen daran liegt Musikalien zu **besonders billigen Preisen** zu beziehen, werden gebeten ihre werthe Adresse sub *A. S. 2584* an *Rudolf Mosse in Leipzig* abzugeben. (2584.)

---

[66] In unserm Verlage erschien:

Schlage doch gewünschte Stunde.
Trauer-Arie von J. S. Bach für eine Altstimme.
Clavier-Auszug mit Text. Preis 1 M. (Sion Nr. 75.)

Im letzten Concert des Stern'schen Vereins (Stockhausen) mit grossem Beifall gesungen.

Berlin. **Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung.**

---

[67] Aus unserem Verlage empfehlen wir allen Männergesangvereinen das so beifällig aufgenommene Werk von **Rudolf Schachner**, Op. 37.

Gaudeamus!

Sechs Chöre aus Scheffel's »Gaudeamus« für Männerstimmen, theilweise mit Solo-Stimme und Pianofortebegleitung. Complet. Partitur und Stimmen 12 M. Complet Chorstimmen apart 5 M.

Dasselbe Werk einzeln:
1. Die Maulbronner-Fuge. Partitur und Stimmen 5 M., Chorstimmen 1 M. 50 Pf.
2. Das Hildebrand-Lied. Partitur und Stimmen 1 M. 25 Pf., Chorstimmen 50 Pf.
3. Der Tazzelwurm. Part. u. Stimmen 2 M., Chorstimmen 1 M. 25 Pf.
4. Am Grenzwall. Part. u. Stimmen 2 M. 50 Pf., Chorstimmen 2 M.
5. Der Basalt. Partitur und Stimmen 1 M. 75 Pf., Chorstimmen 1 M.
6. Dem Tode nah! Partitur und Stimmen 3 M., Chorstimmen 1 M.

Wien, Carl Haslinger, qm. Tobias.

---

[68] Soeben erschien in meinem Verlage:

Still und bewegt.
Clavierstücke
von
Theodor Kirchner.
Op. 24.
Zwei Hefte à 3 Mark.

Leipzig und Winterthur **J. Rieter-Biedermann.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.



Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. April 1876. **Nr. 15.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Bemerkungen zu dem nachfolgenden, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze. (Fortsetzung.) — Die Musik und ihre Schicksale. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Nova Vocalia [Compositionen von Victor E. Bondix Op. 6 und Th. Bradsky Op. 47 Nr. 4]). — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Bemerkungen
zu dem nachfolgenden, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze.

(Fortsetzung.)

Wie wenig sorgfältig der Verfasser in Behandlung der Thatsachen ist, auf welche er sein ungünstiges Urtheil gründet, zeigt die Bemerkung Sp. 196 »Wagner's theoretische Werke füllen nicht weniger als neun Bände«. Der Titel dieser neun Bände lautet aber »Gesammelte Schriften und Dichtungen«; die »Dichtungen« oder Operntexte gehören doch nicht zu den theoretischen Schriften. In der Anführung des Thatsächlichen muss man um so genauer sein, wenn es als Beweis eines gegnerischen Urtheils benutzt wird, weil der Kritiker nur auf diese Weise vor Jedermann, vor Freund wie Feind, seine ehrliche Gewissenhaftigkeit und seine rein sachlichen Beweggründe zu bezeugen vermag. Aber in solchen Dingen leichtfertig sein, gehört wahrscheinlich zum Metier eines Recensenten von der geistreichen Sorte; der Verfasser macht es hierin genau so, wie die namhaften Musikkritiker in unseren gelesensten Tagesblättern, welche dem leidigen Wagner mit Mückenstichen den Tag zu verleiden suchen. Dass ein fruchtbarer und unermüdlich thätiger Componist auch noch dazu kommt, Schriftwerke zu veröffentlichen, die ihrem Umfange nach fast mit den Erzeugnissen unserer literarischen Classiker wetteifern können, ist gewiss eine erstaunliche Thatsache. Es ist aber eine schiefe Auslegung, wenn man in ihnen lediglich theoretische Ergüsse erblickt und nun diese Nothbrücken als etwas bisher Unerhörtes dem Schaffen der übrigen Meister entgegenstellt. Denn Schumann hat vielleicht ebenso viel oder mehr über Musik theoretisirt und geschrieben als Wagner; namentlich arbeitete auch Weber, dessen Schriften bei erreichtem höherem Alter gewiss bändereich geworden wären, schon ganz in dieser Richtung, und sein Lehrer Vogler war bekanntlich ein durchaus zwiegeschlechtig theoretisch-praktischer Tonkünstler. Wir führen hier nur Diejenigen an, welche Wagner zeitlich wie geistig am nächsten stehen; man mag hieraus abnehmen, dass er in einer literarisch-musikalischen Richtung, zu welcher Andere bereits den Weg betreten hatten, nach seiner weniger schüchternen Natur nur weiter ging. Seine »Gesammelten Schriften und Dichtungen« hat er ganz richtig in chronologischer Folge vorgelegt. Auf den ersten Blick mag es befremdlich erscheinen, dass hier Operntexte, Bücher und Broschüren bunt durch einander stehen, aber man wird bald den Grund dafür entdecken. Wagner wollte in dieser Sammlung ein Bild seiner Entwicklung, seiner inneren wie äusseren Kämpfe vorlegen und jede seiner Opern als den künstlerischen Niederschlag einer damit abgeschlossenen Epoche erscheinen lassen. Ein solcher Zweck ist auf diesem Wege am leichtesten zu erreichen, und daraus rechtfertigt sich die Anordnung; es rechtfertigt sich daraus auch zugleich die Aufnahme mancher kleinen Schrift, die für sich gewogen nur von geringem Gehalte ist. Aber sollte eine handfeste »Theorie« nach allen ihren Hauptseiten darin entwickelt werden, so lässt sich nichts Ungeeigneteres denken, als diese in ihrer Composition schlottrigen, meistens nur vom Momente dictirten Schriften. Das war aber auch nicht Wagner's Absicht; nicht belehren will er, sondern für seine dramatisch-musikalischen Werke Propaganda machen, und zu einem solchen Zwecke weiss er seine Feder ganz vortrefflich zu führen. Ob diese literarischen Producte bei einem Schlussurtheile über seine Thätigkeit zu Gunsten oder Ungunsten auf die Waagschaale kommen, ist eine andere Frage. Aber mit der blossen Einrede, dass ihr Verfasser dadurch als ein Künstler erscheine, der den früheren Grössen entgegen nicht durch Inspiration, sondern durch Reflexion seine Tonwerke entstehen lasse, kann man diesen Schriften nicht beikommen; denn reichlich schon ein halbes Jahrhundert lang hat unsere gesammte musikalische Production die Reflexion zur unfreiwilligen Begleiterin. Dass Jemand sich und seine Zeit im Spiegel betrachten, darüber der Welt in ausführlichen Schriften Bericht erstatten, daneben fleissig theoretisiren und kritisiren und bei alledem dennoch ein wahrer Künstler sein kann, zeigt Goethe. Warum werden denn nun eben bei Wagner alle möglichen nachtheiligen Schlüsse hieraus gezogen? Seine Schriften sind sämmtlich aus irgend einer Nothlage entsprungen, in welcher der Autor sich zeitweilig befand. Daher ihre angreifende, kämpfende Haltung und zugleich der Widerstand, den sie finden. Diese Nothlage mag man eine eingebildete nennen, aber sie war es nicht, wie Jeder weiss, der sich so ernsthaft wie Wagner mit dem trostlosen Zustande des deutschen Theaters beschäftigt hat.

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung. Die Fortsetzung dieses Aufsatzes in Nr. 14 enthält zwei sinnentstellende Druckfehler. Spalte 209, Z. 7 von unten statt »die Ausbeute derselben« lies: »*die Ausbeuter derselben*«. Spalte 210, Z. 16—17 von oben statt »mit einer Ueberzeugung« lies: »*mit einer solchen Ueberzeugung*«.

Die Musik und ihre Schicksale.

Eine Studie nach dem Französischen des *Henri Blase de Bury*.

(Fortsetzung.)

II.

Die Vereinigung, die absolute Untrennbarkeit der Poesie und der Musik existiren vom Anfange der Dinge und die gegenwärtige Theorie kann nur dazu dienen, uns auf den Ausgangspunkt zurückzuführen: *in principio erat verbum et musica*. Die Psalmen der ersten Kirche, die Hymnen, die Sequenzen werden nicht gesprochen, sondern gesungen, und ohne das Wort, welches allein das Zeitmaass angiebt, wäre die Melodie unfassbar. Doch Geduld, mit dieser bescheidenen Rolle einer Dienerin begnügt sich die Musik fortan nicht mehr; sie hat das Bewusstsein ihrer Bestimmung, sie fühlt sich selbst als Kunst; wir sehen sie eine particuläre specielle Spur verfolgen und wie die griechische Statue darnach trachten, endlich stolz und frei aus dem Granitblocke hervorzutreten, worin der heilige Ritus sie gefangen hält. Mit dem liturgischen Unisono verbinden sich bald andere Theile und aus den plumpsten Rudimenten entwickelt sich im 16. Jahrhunderte der Contrapunkt. Künftig umschliessen die Gegenthemata, die Imitationen, die Canone und die Fugen mit ihren engen Maschen das Hauptthema und entfalten sich in bunten Arabesken, die Rücksicht auf den Text ziemlich bei Seite lassend. Im 15. und 16. Jahrhundert stellen sich die Niederlande an die Spitze der Bewegung; doch wird das Tridentinische Concil ungehalten, und wir hören es seine Stimme erheben gegen die profane Musik, die »unter Ausschmückungen die heiligen Texte erstickt und davon in Mitten »dieser Imitationen, Fugen und Canone auch nicht eine Silbe »verstehen lässt.« Allein die Musik übersteht den Schlag, da diese Compositionsform ihr letztes Wort noch nicht gesprochen hatte; durch Palestrina und seine Schule erhält das Gebäude, an welchem zwei Jahrhunderte hindurch gearbeitet worden war, seine Krönung. Wir stehen im Jahre 1565, die Kirche gesteht ihren officiellen Beitritt zu; aber alsbald beginnt Florenz seinerseits gegen die herrschende Kunst zu protestiren, und diesmal schlägt die Kraft des Widerstandes fehl, denn die auf ihrem Gipfel angelangte Kunst neigt sich zum Niedergange. Von Hellenismus und Platonismus durchdrungen verlangt die Florentiner Gesellschaft, dass die Musik zurücksteige, um aus den Quellen neues Leben zu schöpfen, um eine völlige Wiedergeburt zu erfahren. Im Namen der verkannten Rechte der Dichtkunst entspinnt sich der Kampf. Genug der Schulspielereien, Platz nun für die Poesie! Behalten wir dieses Kriegsgeschrei im Gedächtnisse, wir werden es später bei mancher Gelegenheit neuerdings vernehmen. Vincenzo Galilei erhebt sich gegen die Impertinenzen der Contrapunktisten, Giulio Caccini erklärt, dass die herrschende Musik nichts als ein elendes *laceramento della poesia* sei, und der Conte Bardi, der Mäcen aller Dilettanten, Kenner, Liebhaber, Reformatoren und Musikaster seiner Zeit, wirft in einem jener platonischen Conventikel, welche in seinem Palaste stattfinden, die Frage auf: »ob »es nicht eben so lächerlich sei, wenn man sehe, dass die Mu»sik herrsche und die Poesie gehorche, als es sich ausnehmen »würde, wenn die Hausfrau sich ihrer Magd unterordne?« Man giebt zu, dass die Musik declamire, dass sie sich dem Drama anschliesse; die Musik soll dem Worte, seiner Betonung, seinen Empfindungen, Contrasten und Schlüssen folgen. Wir begrüssen hier den Solo-Gesang mit dem bezifferten Basse und die ersten lyrischen Dramen von Peri und Caccini in Florenz, von Emilio del Cavaliere und Kapsberger in Rom, von Monteverde und Marco Gagliano in Mantua: lauter jämmerliche Anfänge, worin nichts verblieben ist von jener idealen Kunst eines Palestrina, Vittoria und Marenzio, gewissermaassen plumpe Incunabeln, welche auf seraphische Illustrationen folgen. Gleichwohl sollten dieser trockene und monotone Stil diese kläglichen Recitative nicht minder die Freude einer gewissen Periode ausmachen und ihr Entzücken in solchem Maasse erregen, dass darüber jede andere Musik in Vergessenheit geriethe. Als zu Rom um 1640 Lelio Guidiccini schüchtern zu Gunsten der Vergangenheit aufzutreten wagte und von dem Vorhandensein eines gewissen Verfalles sprach, brachte ihn ein Dialektiker von hohem Fluge sofort zur Vernunft zurück und überzeugte in einem *discorso*, einer Abhandlung in guter Form, den armen Lelio von seinem Irrthume. Die Zeiten sind günstig für die Sänger, Sängerinnen und Virtuosen. Die Schrift, von der ich sprach, und viele andere gleichzeitige belehren uns über das Genre von Cultus, welchem alle Welt huldigte. Und was ist auch in der That die Renaissance anders als die vollständige Emancipation des Individuums auf allen Gebieten der menschlichen Thätigkeit? Wir kommen zu der beglückten Aera der Vorreden, keine jener Conceptionen im neuen Stile tritt auf, ohne von einer unermesslichen historisch-theoretischen Introduction eingeführt zu werden. Weder Peri, noch Gagliano, noch Caccini, noch Agazzari, noch Antonio Brunetti waren Leute, welche die Motive ihrer Reform für sich behielten; wenn man sie hört, so hatte Palestrina nur noch historischen Werth, gerade dieselbe Behauptung, welche nach Verlauf von beiläufig zwei Jahrhunderten andere Reformatoren uns in Bezug auf Mozart wiederholen: möglich, dass diese Musik ihr Verdienst hat, aber man singt sie nicht mehr und wir verweisen sie unter den alten Plunder!

Plutarch nennt diese Gattungen von Entwickelung Katastasen; wenn die eine aufhört, fängt die andere an. Eine Katastase jener Art, deren Zeugen wir heute sind, fand in Italien um 1690 statt. Auch damals war es das Uebergewicht der Poesie, für das die Schlacht geliefert und gewonnen wurde; allein die Musik liess bald gewahr werden, dass sie nicht dazu angethan sei, eine untergeordnete Rolle zu spielen und ihrer guten Schwester in Apollo die Schleppe zu tragen. Nachdem sie wieder eingekerkert war, dachte sie nur an ihre Befreiung und bereitete sich vor, ihre eigenen Wege zu gehen; unmerklich erweitert sich die vocale Melodie, die Arie entwickelt ihre verschiedenen Glieder, die Ausschmückungen und Verzierungen brechen hervor, und aus der dürren Wüste des *stile rappresentativo* steigt wie durch Zauber eine Oase empor. Carissimi zeichnet sich durch weibliche Grazie aus, seine Artémise ist köstlich, seine Medea, seine Helena sind unwiderstehlich, und welch süsses Colorit weiss Stradella seinen Figuren zu geben! Dann diese brillante neapolitanische Schule mit ihren Scarlatti, Traëtta, Leo, Pergolese, sie hat so viel dazu beigetragen, das Reich der Musik wieder aufzurichten und sie allein und ungetheilt auf ihrem Throne einzusetzen, dass die Poesie verbannt und fortgetrieben sich flüchtet, um auswärts ihre Heere zu sammeln. Gluck erscheint; die zweite Katastase! Wie seine Ahnen, die Florentiner, beginnt Gluck den Feldzug unter grosser Ausdehnung der Manifeste. Wir kennen die Vorrede zur Alceste, die zu Paris und Helena sagt dasselbe: Krieg bis aufs Messer dem schlechten Geschmacke der italienischen Sänger, jenem Jagen nach Effect, von dem sie besessen sind, und das auf der Bühne jeden wahrhaft charakteristischen Ausdruck von Empfindung unmöglich macht! Aber Gluck verfügte bei dem Beginne seiner Reformen über andere Hülfsmittel als jene Florentiner, von welchen man wohl sagen konnte, dass ihnen alles fehlte. Auch erklärt er keine Eroberung der modernen Kunst unbenutzt lassen zu wollen; er behält das Recitativ bei, indem er sich zugleich wohl in Acht nimmt, sich gegen die einschmeichelnde Süssigkeit der neapolitanischen Melodie auszusprechen. Das was er zurückweist ist nur das Falsche, der Flitter, alle blos conventionellen Ele-

mente, das Parasitenthum, das sich nach und nach der Kunst incrustirt und sie entstellt. Wir haben Mozart am Werke gesehen, der auch gern Dichter sein will, aber nur unter der Bedingung, dass man ihn ganz nach seinem Belieben Musiker sein lasse; durch ihn ändert sich die Constitution des lyrischen Dramas noch einmal und wird aus dem exclusiv Dramatischen exclusiv musikalisch, was unfehlbar im Laufe der Jahre eine dritte Katastase herbeiführen musste.

Die grossen Auserwählten werden an gewissen Zeichen erkannt: Herr Richard Wagner kommt auf die Welt mit der doppelten Gabe der Poesie und der Musik; er ist Dichter gleich Goethe und Musiker gleich Beethoven, oder vielmehr er repräsentirt uns die Incarnation dieser beiden Genies in einer einzigen Person. Das ist es wenigstens, was jene Reform-Prediger uns zu versichern belieben, indem sie nur zu sehr dabei vergessen, dass es auch einen Wagner vor der Reform gegeben hat, weshalb es gut sein wird, auch mit diesem sich ein wenig zu beschäftigen. Derselbe hielt sich ganz einfach für einen geborenen Dichter; er machte anfänglich den Versuch, Dramas in Versen zu schreiben, die jedoch nicht zur Aufführung gelangten, und nachdem die Poesie sich ihm spröde erwiesen hatte, wandte er sich zur Musik. »Sie wollen mich verhindern, »ein kleines Glück zu machen; wohlan, so werde ich nun ein »grosses machen.« Wäre hier nicht vielleicht der Fall gegeben, sich an jene Antwort zu erinnern, die Cardinal de Bernis dem Minister gab, als derselbe ihm eine Stelle abschlug? Wenn das Stück des jungen Dramaturgen auch nur einigen Erfolg gehabt hätte, so würde sich Herr Wagner damit begnügt haben, ein Poet zu sein, wie so viele andere, ohne daran zu denken, eine Kunst zu reformiren, von der er sich in jener Epoche noch nicht einmal die Tabulatur zu erlernen bemüht hatte. Welch eine aussergewöhnliche Macht der Berufung, und wie vieles erklärt sich dadurch! Ich habe das Beispiel des Cardinals de Bernis citirt, Herr Richard Wagner scheint mir aber noch mehr jenen verkannten Priestern ähnlich zu sein, welche aus Verdruss darüber, dass man sie nicht zu Bischöfen macht, eine neue Religion gründen. Aus einer Schauspieler-Familie entsprossen, entwirft er Tragödien, amalgamirt den Hamlet und König Lear und schmilzt sie in ein Gemälde zusammen. Eines schönen Tages wohnt er in Leipzig einer Vorstellung von Goethe's Egmont mit den symphonischen Illustrationen Beethoven's bei, deren Musik ihn ergreift; er sagt sich, dass, wenn er eine ähnliche für sein Stück schriebe, man es dann vielleicht irgendwo aufführen würde. »Sie spielen die Violine, »mein Herr Herzog?« — »Ich will sie spielen, wiewohl, aufrichtig gestanden, ich es noch nicht versucht habe«. Der Autor dieser eigenthümlichen Nachbildung des Hamlet hatte es auch noch nicht versucht. Er bedauerte es sehr, machte sich sofort ans Werk und »so kam es, dass am Anfange der Carrière des »Meisters die Namen von Shakespeare und Goethe figuriren.«*) Welch eine glückliche und heilige Einfalt eines Biographen, der bei den unbedeutendsten Umständen stets bereit ist: ominös! auszurufen. Bemerken wir, dass sich die Vorzeichen hier von selbst ergeben: ein verunglückter Poet, ein Gelegenheitsmusiker, ein Schauspieler von Geburt: so haben wir den ganzen Menschen und den ganzen Künstler.

Sehen wir den Worten auf den Grund: was ist es denn am Ende sonst als dieser *pruritus inveniendi*, der uns dazu drängt, als Reformen diejenigen Neuerungen anzunehmen, die ohnehin schon seit einem Jahrhundert dem öffentlichen Gebiete angehören? Das Recitativ und die Melodie auf den rechten Weg bringen, den dramatischen Boden klar machen, die leeren Zierrathen beschneiden, das war auch Gluck's Programm: aber das was dem Autor der Iphigenie und der Armida genügte, das stellt uns nicht zufrieden; wir wollen überdies noch die unendliche Melodie, die Melodie, welche nicht blos die Situation, sondern auch das Wort ausdrückt, das sie veranlasst und das auszudrücken ihre Pflicht ist, — ein grundfalsches und absurdes System, dessen geringster Fehler der ist, Dinge in ein Ganzes vereinigen zu wollen, welche dazu bestimmt sind, jedes für sich sein eigenes Leben zu führen, und nach seiner eigenen Natur wie seiner eigenen Begrenzung sich zu entwickeln. Die Musik ist eine besondere Kunst, und die Poesie ist eine andere, was aber nicht sagen will, dass diese vollkommen gesonderten Künste sich einander nicht nähern sollen: Jede schöne Musik hat ihre Poesie, wie jede schöne Poesie ihre Harmonie, ihren Rhythmus, ihre Musik hat; aber jede dieser beiden Künste hat für sich ihre technischen Mittel, welche sie am rechten Ort und zu rechter Zeit zu verwenden sich vorbehält. Ein solches Wort ändert die Bedeutung, so oft man es anwendet; es giebt die Poesie einer Mondnacht, die Poesie eines Gemäldes, einer Oper, und alle diese Poesien sind wieder ganz etwas anderes als die Poesie einer *méditation* von Lamartine oder einer Ode von Victor Hugo. Sollten denn zufällig Schiller und Goethe, als sie ihre Bühnenstücke schufen, daran gedacht haben, dass sie den Zukunftsmusikern viel zu schaffen machen würden? Und anderseits, haben wohl Haydn, Mozart und Beethoven, als sie ihre Sonaten und Quartette schrieben, worin eine Fülle von Poesie enthalten ist, etwas anderes als Musik produciren wollen? Goethe runzelte schon die Stirne bei der blossen Idee, seinen Faust in eine Oper umgestaltet zu sehen, und doch war damals nur von entfernten Nachahmungen nach Art des Faust von Spohr die Rede, von harmlosen Elucubrationen, welche nicht die Eigenthümlichkeit jenes Meisterwerkes ins Herz treffen wollten. Das Schlimmste aber am Faust von Herrn Gounod ist das, dass er sich an der Stelle von Goethe's Faust in dem Gedächtnisse des Publikums substituirt und falsche Begriffe über die Personen, sowie über einige drastische Scenen der Tragödie allgemein verbreitet. Sein Gretchen als Cocodette, seinen Faust-Elleviou, seinen gemüthlichen Mephistopheles, der in der Kirchenscene nach dem Takte der Orgel hinkt, das alles könnte man ihm noch verzeihen, wie auch den artigen kleinen Pagen Siebel, der dem Johann von Paris entlaufen ist, wäre es nicht des Nachtheils und der Discreditirung wegen, den dieser Troubadourismus in die Kreuz und Quer einer ideal-schönen Conception zufügt, die man gern mehr respectirt sähe. So lange Eduard Devrient Theaterdirector war, versagte er es sich, das Werk des Herrn Gounod aufzuführen, weil nach seinem Urtheile dadurch dem Eindrucke entgegen gewirkt worden wäre, den das Goethe'sche Werk auf das Publikum hervorbringen muss, sowie weil eine Fälschung des Sinnes eines Gedichts stattgefunden hätte, welchem jene Musik nicht entspricht. Allerdings muss man, um jene Partitur recht zu geniessen und sich mit Behagen von diesem zärtlichen Schmachten des Araminthe beduseln zu lassen, den echten Faust vergessen können, eine Aufgabe, die für wahre Verehrer grossartiger Kunst sehr schwer, jedoch sehr leicht für jene ganze Sippschaft ist, die dem Original-Drama die sentimentalen Bilder von Ary Scheffer vorzieht. »Unterbrich die Musiker nicht, sagt »der weise Sirach, versuche ein wenig zu schweigen, wenn sie »singen und spare deine Wissenschaft für eine andere Zeit »auf.« — »Ich bin der Ansicht«, bemerkt geistreicher Weise über diesen Gegenstand Herr Ambros, »man möchte im Gegen»theil die Abwehr umkehren und ausrufen: ums Himmels wil»len, respectirt den Dichter, der uns so wundervolles im Faust »erzählt, musicirt nicht darein und spart euern Contrapunkt für »eine passendere Gelegenheit auf.«*)

*) Franz Hüffer, The music of the Future, p. 37.

*) Diese Ansicht, welche vom ersten Tage an die unserige war



Die Kunst hat wie die Natur ihre freien Triebe, sie liebt es in jedem Sinne sich reichhaltig zu entwickeln; an der Seite des Lorbeers wächst die Myrte: diese beiden Bäume aufeinander zu pfropfen, sie zu vereinigen, zu combiniren, um daraus einen zu machen, wäre eitles Bemühen. Als ob auf der Welt nur die Bühnen-Musik existirte! Sollen wir denn die Kammermusik aus unseren Sammlungen verbannen? Sollen wir die Sonaten, die Quartette, die Symphonien, alle diese liebenswürdigen und kräftigen Blüthen einer absolut speciellen Kunst proscribiren? Welche Schätze existiren von Domenico Scarlatti bis zu Chopin! Das aber ist Musik nur der Musik wegen, Kunst nur der Kunst wegen. Was ein Sebastian Bach, ein Haydn, ein Mozart an ihrem Clavier erdacht haben, verdient immer noch gehört zu werden. Einer Sonate von Beethoven fehlen zwar die Worte, das hindert aber nicht, dass sie Poesie besitzt. Welche Klarheit in diesem vertrauten Dialoge des Meisters mit seinem Instrumente! Verfolgen wir die musikalische Phrase, so lässt sie uns besser als die schönsten Verse eindringen in das tiefgedachte menschliche Drama, das sich vor uns entrollt. Kein Zug seiner Seele entgeht uns, wir sehen die geheimsten Regungen der Freude und des Schmerzes, seine Zärtlichkeit, seine Träume, sein Entzücken, seine Verzweiflung, und ob er nun weine, lache oder klage, der Ausdruck bleibt stets einfach und wahr, er hält sich auf der moralischen Höhe. Die letzten Sonaten besonders bieten in dieser Richtung sehr interessante Beispiele, und es wäre manches *Adagio* anzuführen, das uns fast übersinnlich anmuthet und mit dem Schwunge und der Autorität eines Bossuet in das Bereich des Unendlichen und Göttlichen erhebt. Kein gesprochenes Wort, kein nachhelfendes Programm, wie sie in höchst widerlicher Weise durch Berlioz eingeführt wurden, ist vorhanden, und doch entgeht uns keine Thräne, kein Scherz jener Erregung. Selbst das Malerische ist bei ihm der Ausdruck der Empfindung, die durch die Landschaft und nicht durch die Abbildung derselben eingeflösst wird. *) In den Schöpfungen der Dichter und insbesondere in ihren Bühnenstücken findet sich ein Material von Intentionen, das die Musik nicht verträgt: die Musik schmiegt sich den Charakteren, den Leidenschaften, den Situationen an, aber lange Tiraden bringen sie ausser Fassung, die Erzählungen des Telramund wie jene des Théranes sind ihr zuwider. Einige Tropfen der Essenz genügen, um einer ganzen Vase Wohlgeruch zu verleihen, mehr als einige Worte der Liebe, der Eifersucht oder des Zornes bedarf das grösste Stück nicht.

»Es besteht der tiefgehende Unterschied zwischen meiner »Kunst und der deinigen«, sagte der Maler David zu Baour-Lormian, setzte aber sogleich boshafter Weise hinzu: »es be»steht zwischen meiner Kunst und der eines Dichters der Un»terschied, dass die Poesie keine Grenzen hat, während die »Malerei jeden Augenblick an unüberschreitbare Grenzen stösst. »Setzen wir den Fall, dass ich und du — doch nein, nicht du, »Baour, sondern ein wirklicher Dichter — zwei Liebende in »den Alpen darzustellen hätten. Ich als Maler muss sogleich »eine Wahl treffen, unter den Liebenden und den Alpen opti»ren; wenn ich mich dafür entscheide, die Liebenden zu ma»len, so bleibt mir nur ein kleines Stückchen Alpen, während, »wenn ich die Alpen male, ich die Liebenden zurückstellen »muss. — Du dagegen, wenn du wirklich ein Dichter bist, »spendest freigebig zwanzig Seiten den Alpen und zwanzig den »Liebenden.« Es ist unmöglich, eine Satire zu erfinden, welche auf die mystificirende Erfindung des lyrischen Zukunftsdramas besser passen würde. Auch dieses weiss, Wort für Wort, die Liebenden und die Alpen in einer Reihe vorzuführen; blos dass die zwanzig Seiten Verse und die zwanzig Seiten Musik, anstatt wie in dem geträumten Gedichte von Louis David auf einander zu folgen, ungenirt Hand in Hand gehen und gemeinschaftlich arbeiten. Wenn im dritten Acte des Othello der Gesang des Gondoliers aus den Lagunen herauf tönt und durch seine klagenden Laute die Angst der schmerzerregten Desdemona steigert, so liegt hier sicher ein psychologisches Moment vor, in dem die Musik und die Poesie sich begegnen. Wie lange dauert dies? Einige Secunden, so lange als der Zusammenstoss zweier Elektricitäten. Zu den schönsten Versen, welche Dante geschrieben hat, gehören

nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria!

sie sind ergreifend, voll Bitterkeit und düsterer Vorahnung für jenes gebrochene Herz, das der glücklichen Tage gedenkt; die Musik ist eine der idealsten Inspirationen Rossini's, der einzige Seufzer tiefer Melancholie, der je über die Lippen dieses fröhlichen von Jupiter und Semele erzeugten Autors gekommen ist. Auf Dante, Shakespeare und Rossini fällt hier derselbe Lichtstrahl, man möchte mit dem heiligen Thomas von Aquino ausrufen: *essentia beatitudinis in intellectu!* *) Nur Schade, dass man darauf keine Theorien bauen kann; ein Meteor ist nicht eine Sonne, es durchfliegt den Raum, es entzückt, begeistert uns, man kann es aber nicht zum Mittelpunkt eines Weltensystemes machen, was gleichwohl jene in der Irre wandelnden Astronomen zu thun suchen, welche aus der Symphonie mit Chor die ganze Genesis der modernen Oper ableiten möchten.

---

und die wir auch aus Anlass des Hamlet von Herrn Thomas ausgesprochen haben, hat sich in Deutschland ebenfalls Bahn gebrochen, und wir stützen uns hier gern auf die Empfindung des Hrn. Ambros, nicht eines Parteimannes, sondern eines Mannes von Grundsätzen, der zu klug ist, um sich von den vergoldeten Füssen eines bemalten hölzernen Götzenbildes täuschen zu lassen. Was uns bei diesem Schriftsteller insbesondere anzieht, das ist seine vollständige Unabhängigkeit, seine Begeisterung für alles Schöne, sowie für die Zurückweisung alles dessen, was nicht schön ist und doch dafür gelten möchte; niemand hat bisher dem Koloss Wagner kecker ins Gesicht gelacht und zeigt mehr Geschmack an unseren Meisterwerken, wenn sie wirklich solche sind, als er.

*) Beethoven schrieb keine malende Musik. Seine Conception spiegelt nicht die unmittelbare Empfindung ab, sie ist der Widerschein, die Reflexion einer bereits herrschenden Empfindung. Beethoven ist ein Landmann vergilischer Art, er sieht, er athmet, er fühlt, er verkehrt mit der Natur, aber nicht mit den Geistern der Natur. Der an die Kämpfe der Coterien und der Coulissen gewöhnte Mensch, ausgeschlossen von der Natur, leidet an Hysterien, die der Landmann niemals kennen lernt, und Hysterien sind es gewöhnlich, welche die Systeme veranlassen.

*) Und um das Gemälde zu vollenden, erinnere man sich, dass mit diesen drei unsterblichen Namen noch zwei andere sich verbinden, der von Rubini, welcher jenes tiefschmerzliche Lied sang, und der der Malibran, welche in der Stellung einer Polyhymnia mit tragischer Blässe lauschte, bevor sie von der »Weide« sang; doch von allen diesen Eindrücken ist uns nur das übrig geblieben, was uns eine frühere Generation erzählt, der Klang der Stimme, die Individualität, die Seele, das Genie — alles ist der Vergessenheit anheimgefallen, und weder Marmor noch Leinwand geben davon Zeugniss!

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Vocalia.

Jemand hat gesagt: In der Welt der schönen Kunst ist das Gefällige, Wohlscheinende, Wohllautende grundlegend, das Uebelsinnige und Uebellautende zufällig, accidentiell; ins Musikalische übersetzt: in der tönenden Kunst ist die Consonanz Regel, die Dissonanz Ausnahme. Handelt sichs hierbei nur um die Majorität der Gestalten — Majoritäten sind wandelbar wie Wellen und Wetter! — was Wunder wenn auch im Be-

zirk der heimlichsten aller Künste, sobald sie sich ins Getriebe des gemeinen Weltlebens hinaus wagt, jeweilig ein Majoritätenwechsel sich ereignet in die Ueberwucht des Widerwärtigen, der Dissonanzen, die Lust der Verneinung, nachdem die Leutlein gelernt haben Schopenhauer zu lesen — und seinen natürlichen Sohn, den hohen Unbewussten, einzigen uneigennützigen Nutzniesser der nutzlosen Vernichtung des ewig Nichtigen für den letzten Propheten erkannt haben. Nun ists wenigstens ausgemittelt und *luce clarius* bewiesen, dass selbst der muhamedanische Himmel, wo der *actus* des höchsten Entzückens 100 Jahre lang dauert, doch endlich in Langweile versiecht, worauf sich dann der edle Unbewusste zu Tisch setzt, die einzig wahren Genüsse zu geniessen — ganz allein! Denn die bahnbrechenden Geister sind immer allein, missverstanden — unverstanden — Einsamkeit ohne Liebe.

Dass wir uns im Stadium des Ueberganges befinden, sagen uns die Pressbengels insgesammt wöchentlich einmal, während die zopfigen Alten meinten, alle Zeit sei Uebergang — Auf- und Untergang des Vergänglichen. Von gewissen Deutschen mags gelten, dass sie sich auf den Gebieten der Kunst heute in chronischen Uebergängen befinden, daher über- und untergänglich, wacklig an allen Enden, daher minder fähig und bedürftig reine Schönheit zu geniessen. Nicht überall ists so; viele einst fortschrittige — Männer und Völker — sind hinter unseren Meilenstiefeln zurück geblieben: die Engländer sind heute weniger künstlerisch als zur Zeit Elisabeth's, der Tyrannentochter; dafür ist ihnen noch ein gut Theil alten Humors geblieben, und nebenbei haben sie noch immer Schönheit lieber als Hässlichkeit, was sich sogar in ihren illustrirten Blättern rechter und linker Seite abspiegelt, deren glühende, hellleuchtende Augen und markige Gestalten wenigstens in unseren Illustrationen von Klein-Paris und anderweiten Intelligenz-Waschzetteln selten ebenbürtige Gegenbilder haben.

Wir malen die Vergleichsamkeiten nicht weiter aus, die unsere edle Kunst ebenfalls berühren, wenn auch in anderer Weise; denn dass unsere Musik weiter ausgebildet und vorgeschritten sei als die draussen, bezweifeln wir nicht, zumal es auch die draussen anerkennen. Nur möchten wir unsere Tonkünstler, an denen wir das Gute anerkennen, ja selbst den Funken des Genius, wo er mit Asche bedeckt ist, lieber beleben als ersticken möchten: diese, sofern sie ernste Streber sind, möchten wir erinnern, wozu überhaupt die Kunst in die Welt geboren ist: zur Imitation des gemeinen Lebens, das ihnen selbst so freudelos niederträchtig heisst? oder vielmehr zur Erhebung in den Lichtäther des erfüllten Lebens, wohin selbst Schopenhauer und seine saubere Genossenschaft insgeheim dürsten und lechzen, aber ihre wohlerworbene Scham hinter Lügenphrasen und Affenfratzen verstecken? — Sehen wir einige unserer Lebens- und Leides-Genossen etwas näher an nach Handwerk und Wahrheitsliebe, welche ja aller echten Kunst Fundament ist und bleibt.

Victor E. Bendix, Op. 5 (Kopenhagen und Leipzig, Leede. 11 S. Folio) enthält drei ernste Gesänge für Bassstimme mit Clavier, mit dänischem und deutschem Texte. Erfreulich ist, dass auch den tieferen Stimmen einmal Futter gereicht wird, nachdem sich jahrelang unzählige Dilettanten und -Täntchen in den leidigen Quiek-Registern abgequält haben, unwissend, dass schon E. T. A. Hoffmann constatirt hatte »Der Teufel ist ein Tenorist!« — Der Klang und Gang von Nr. 1: Harfners Gesang bei König Hakon's Todtenfeier, von edler Schwermuth erfüllt, zeigt Spuren melodischer Bildkraft, die man nur gründlicher geschult wünschte, um das Gute, was dem vielleicht jungen Componisten innewohnt, fruchtbar zu verwerthen. Den Grundstock des Gesanges sammt pianistischer Decoration zeigt dieser möglichst vollständige Auszug:



Man sieht, es sind häufiger recitativische als reinmelodische Gänge, die Silbenvertheilung schwankt zwischen beiden, und dennoch ists ein einheitliches Bild edler Trauer, das durch die Tonsprache sich kundgiebt. Die Aussprache der Worte ist im Dänischen geschmeidiger vermöge ihrer Vocalisation und selteneren Consonantenhäufung; doch ist die deutsche Uebertragung gewandt und treffend in der Wiedergabe des Originals, natürlich mehr poetisch als wörtlich. — Das poetische Metrum ⏑– ⏑⏑ – ⏑⏑ –⏑– kann man nach griechischer Weise anapästisch deuten oder äolisch logaödisch: zu romantischem Tonklang eignet sichs weniger; obwohl altenglische Balladen sich ihrer zu bedienen scheinen, so wird doch das musikalische Metrum davon wenig berührt; Händel liebt in solchem

Fall, wo anapästisch-äolisches vorliegt, sich **solcher** Formeln zu bedienen:

[Notenbeispiel] oder [Notenbeispiel] seltner [Notenbeispiel]

solche Auftakte im **Tripelrhythmus** haben etwas Schwerfälliges, weil in **überhalbigem** Maass der Auftakt selbst verdunkelt wird. Unser Sänger nun bedient sich der heute üblichen Freiheit, alle Verse in *recitativo arioso* aufzulösen, was man sich gefallen lässt, so lange die Tongestalt nicht geschädigt wird; den Text werther zu halten als die Töne ist Sache der Metaphysikanten, die den Musikanten verachten. Freilich aber fordert der Vortrag sehr sichere Sänger und Clavierer. Das harmonische Geflechte des Claviers ist übrigens klarer als man beim ersten Anblick der doppelseitigen Octavengebälke, Decimalfaustgriffen, Triolen, Sextolen und Duolen (? Binolen)-Gemenge glauben möchte. Als Eigenthümliches heben wir noch heraus die Todes-Betrachtung:



wo das orgelpunktisch obstinate *c* im mittleren Clavierbass die Düsterniss der Stimmung vermehrt, aber der Stimme Gefahr droht; ähnliche Ton-Complexe sind auch bei Beethoven, aber richtiger Weise nur im grossen Instrumentale **verschiedener** Stimmen, wie auch Mozart in langathmigen Horntönen glückliche Orgelpunkte einflicht, die nicht stören, sondern verbinden. Das Bevorzugen solcher excentrischen räthselhaften Absonderlichkeiten ist kein Zeichen genialer Schöpferkraft; dahin gehören auch die wunderlichen Täuschungen vermöge umgekehrter Vorhalte in der Clausel S. 6 T. 1—2:



Solche krankhafte Orgelpunktelei mit verzerrtem Harmoniegang beherrscht fast durchgehends die folgende Nr. 2, wo zu den Worten »Die letzten Gäste wir brachten zur Pforte — — — nun ist sie verschwunden«, der Anfang 5 Takte gebrochenen Orgelpunktes auf *A* mit widerhaarigtem Gesang und Clavier zuwege bringt:



welches selbige Quartengeschiebe der Schluss auf dem Orgelpunkt *E* nochmals probirt! — Nr. 3, ein theatralisches Gebet von Tennyson, wird dem Wortinhalt nach eher Lachen als Weinen erregen: »Vater, noch nicht ruf mich fort vom Erdenwanken, eh ich das Glück genossen, dem Andre's Leben [illegible] — — Der Schluss jedoch scheint *motu contrario* den [illegible]nossenhabenden zu zeichnen: »Ich weiss, ich hab gelebet« — —. Die Composition dieser zarten Poeterei ist mehr Clavier-Etude als Gesang, der musikalische Inhalt mehr harmonisches Würfelspiel als wahres Tonbild.

Es wäre nicht räthlich gewesen, diesen anscheinend sehr jugendlichen Versuchen Aufmerksamkeit zu schenken, wenn nicht unter den offenbaren Verirrungen Züge edlen Geistes hindurch klängen, die in der theuren Zeit als Hoffnungssignale gelten dürften.

Th. Bradsky, Op. 47 Nr. 1. (Danzig, Ziemssen. 2 S. 50 Pf.) »Das Kind im Walde« ist unkindlich unmelodisch, im künstlerischen Gehalt nichtig, nur ausgezeichnet durch ein paar harmonische Verrenkungen.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig.

Der am 14. März beschlossenen Reihe der im Laufe des Winters regelmässig stattfindenden zehn Euterpeconcerte folgte am 21. März noch ein grosses Chorconcert im Saale der Buchhändlerbörse und zwar zum Besten der Kranken- und Unterstützungskasse des Leipziger Musikervereins. Das Hauptwerk dieses Concertes war »Das Märchen von der schönen Melusine« für Soli, Chor und Orchester von **H. Hofmann**. Dem diesem Werke vorausgegangenen Rufe zufolge hegten wir grosse Erwartungen von demselben, sahen uns aber schliesslich getäuscht. Der Componist hat darin den Märchenton nicht so recht zu treffen vermocht. Schon der Text ist nach gewöhnlichster Theaterschablone abgefasst, ohne allen poetischen Reiz und ohne jede tiefere fesselnde psychologische Motivirung. An ihn hängt sich nun breit und schwerfällig die Musik mit ihren Theaterphrasen und langen Wagner'schen Melodieausspinnungen, unbekümmert, ob gerade dieser Bühnenductus sich auch speciell für das Märchen eigne? Die Orchestration ist zwar mit grosser Sachkenntniss gemacht, sodass Alles sehr gut klingt, gern würden wir aber die eine oder andere Ungeschicklichkeit in der Form mit in den Kauf genommen haben gegen etwas mehr Eigenartigkeit des Stimmungsausdruckes und eine charaktervollere Behandlung der Situationsmalerei. Zugestanden, dass durch eine belebtere Temponahme manche Nummern sinnentsprechender gewirkt haben würden und pikanter geworden wären, so hätte solch äusserliches Moment doch die mangelnde innere Poesie und Originalität nicht aufzuwiegen vermocht. Der Durchführung der vier Solopartien hatten sich die Damen Fräulein **Dähne** (Melusine), Frl. **Löwy** (Clothilde), sowie die Herren **Gura** (Raimund) und **Ehrke** (Sintram) unterzogen. Sie Alle bestrebten sich, aus den theilweise recht undankbaren Partien so viel als möglich zu machen; nur Frl. Dähne schien nicht recht disponirt zu sein, denn sie liess bezüglich der freien Beherrschung ihres Partes noch einiges zu wünschen übrig. Hofmann's »Melusine« gingen zwei Sätze aus dem Violinconcert (D-dur) von **W. A. Mozart** und eine Festouvertüre von **C. W. Mühldorfer** voraus. Letztere ist effectvoll instrumentirt und so angelegt, dass man ihren einzelnen Theilen mit Interesse folgt. Sie zerfällt in einen längeren langsamen Einleitungssatz, ein frischauflebendes Allegro, einen mit Auber'scher Finesse eingeleiteten und sich bis zur glänzendsten Entfaltung aller Orchestermittel steigernden Marsch (welcher freilich die Einheitlichkeit der Ouvertüre nicht fördert, sondern sich mehr wie ein Entr'act ausnimmt, der gegen das Ende hin in einen pomphaften Bühnenaufzug übergeht), an den sich noch ein im Charakter und der Geigenfiguration nach dem Schluss-Andante der **Weber**'schen Jubelouvertüre gestaltetes Schlussmaëstoso knüpft. Herr Musikdirector **Sitt** aus Chemnitz executirte die beiden Mozart'schen Concertsätze, zwar nicht als ein geistig besonders tief beanlagter Künstler, wohl aber als ein sattelfester Musiker und tüchtig geschulter Geiger.

Das **zwanzigste Gewandhausconcert**, am 23. März, können wir am kürzesten charakterisiren, wenn wir sagen, dass ihm »Anmuth« an der Stirne geschrieben stand. Die Direction hatte sowohl in Anordnung des Programmes, als auch in der Wahl der Solisten einen besonders glücklichen Griff gethan. Ersteres nannte uns die Werke: Ouvertüre »Die Abenceragen« von Cherubini, Recitativ

und Arie »Endlich naht sich die Stunde« aus Figaro's Hochzeit von W. A. Mozart, Concert für die Violine von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Lieder mit Pianoforte: a) »Ganymed« von Franz Schubert, b) »Aufträge« von Rob. Schumann, Ungarische Lieder für Violine von H. W. Ernst und Symphonie (Nr. 2 D-dur) von L. van Beethoven; die Namen der Solisten heissen: Frau Magdalene Kölle geb. Murjahn aus Karlsruhe und Herr Emil Sauret aus London. Ueber die ausgezeichnete Künstlerschaft der Frau Murjahn-Kölle steht das Urtheil der musikalischen Welt bereits fest; es erübrigt daher nur hinzuzufügen, dass die Künstlerin die vorgenannten Gesangsnummern mit der an ihr bekannten poetischen Auffassung und Vollendung zu Gehör brachte. Der zweite Solist des Abends, Herr Sauret, ist ein Violintalent ersten Ranges und zugleich geschmackbegabt genug, um einem so fein gearteten Werke, wie Mendelssohn's Violinconcert es ist, auch nach geistiger Seite hin gerecht werden zu können, so dass er unbedenklich den ersten der jetzt lebenden Virtuosen beigezählt werden darf. Die ungarischen Lieder haben wir kaum so vollendet gehört wie von ihm, denn jede Art von Doppeltrillern, Octavenläufen u. dgl. gingen Herrn Sauret so geläufig aus der Hand, als wären es die leichtesten einstimmigen Passagen; auch die Bogenführung desselben liess kaum daran denken, dass alle solche Kunstfertigkeiten erlernt sein wollen, — sie erschienen eben als etwas Angeborenes. Herr Sauret gab auf stürmisches Verlangen noch ein Stück zu; es war eine Uebertragung des Sextetts aus Donizetti's »Lucia« von Saint-Lübin, die sich der Künstler stellenweise noch vollstimmiger und brillanter gesetzt hatte. Schliesslich haben wir nun noch eines Virtuosen zu gedenken, dessen Name zwar nicht auf dem Programm zu finden war, der uns an diesem Abend aber doch mit ganz auserlesenen Leistungen erfreute. Es war unser vortreffliches Orchester, welches in Mendelssohn's Concert hinsichtlich der Bravour und Feinheit der Ausführung mit dem soeben gerühmten Instrumentalisten wetteiferte und sich sowohl in der Ouvertüre, als auch in der Symphonie in seiner Weise technisch wie geistig den beiden Solisten vollständig ebenbürtig zur Seite stellte.

Am 25. März, in der vierten und letzten Kammermusikunterhaltung, traten aus diesem Orchester neben den Herren Reinecke (Pianoforte), Röntgen, Haubold (erste und zweite Violine), Bolland (Viola), Schröder (Violoncello), noch die Spitzen des Bläserchores: die Herren Hinke (Oboe), Landgraf (Clarinette), Gumbert (Horn) und Weissenborn (Fagott) mit einer besonders hervorragenden Production vor das Publikum. Die vorgeführten Werke waren die beiden Streichquartette C-dur von Mozart, D-moll (posth.) von Franz Schubert und Quintett (Op. 16, Es-dur) für Pianoforte und jene bereits bezeichneten Blasinstrumente von L. van Beethoven. In der That hätte man dem Publikum keine schönere Gelegenheit geben können, den trefflichen Künstlern für die mit so grosser Opferfreudigkeit und Hingebung an die Sache bereiteten Kunstgenüsse des nunmehr verflossenen Winterhalbjahres seinen Dank entgegen zu bringen, als an diesem Abende, wo sich dieselben mit so bedeutsamen Einzelleistungen und doch zugleich in so schönem Ensemble an die zahlreich versammelte Zuhörerschaft wendeten.

Im 24. und letzten Gewandhausconcerte, den 30. März, endlich fand diese Zuhörerschaft Veranlassung, ihre Dankäusserungen auch auf das ganze Orchester und den mitbeschäftigten Gewandhaus-Sängerchor auszudehnen — durch die höchst gelungene Ausführung der drei vorgeführten Werke: »*Ave verum corpus*« von W. A. Mozart, Symphonie B-dur (Nr. 12 der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe) und Symphonie Nr. 9 D-moll von L. van Beethoven (in welcher die Damen Frau Peschka-Leutner, Frl. Löwy, sowie die Herren Gura und Pielke die Soli sangen) dazu genöthigt, da die Ausführung aller drei Nummern durchgängig von dem Pulsschlag echter Begeisterung gehoben erschien.

Blicken wir nun noch einmal auf die Thätigkeit der jüngstverflossenen Saison der beiden Institute der Gewandhaus- und Euterpe-Concerte zurück, so müssen wir constatiren, dass sich die Directionen beider Gesellschaften — wie die nachstehende Uebersicht ausweist — bei Abfassung der Programme den beachtenswerthen Erscheinungen der Neuzeit gegenüber keineswegs theilnahmslos verhielten. Im Gewandhause kamen (inclus. der acht Kammermusiksoiréen) von grösseren Chor- und Orchesterwerken zur Aufführung: »Das verlorene Paradies« und zwei Balletmusiken aus »Feramors« von Anton Rubinstein, Requiem von Verdi, Harold-Symphonie von Hector Berlioz, desgleichen die Symphonien G-moll von Gernsheim, D-moll von Volkmann, F-dur von Götz, Serenade Nr. 3 A-dur für Orchester von Jadassohn, Serenade Nr. 2 A-dur für kleines Orchester, Violen, Violoncelle und Contrabässe von Brahms, zwei Orchesterstücke aus »Hakon Jarl« und aus »Valkyrien« von J. P. E. Hartmann, dramatische Ouvertüre von C. Böhme und Concert-Ouvertüre von Richard Kleinmichel; ferner zwei neue Streichquartette C-moll Op. 60 von Brahms und Es-dur Op. 9 von Leo Grill und eine Sonate für Pianoforte und Violoncello von Ferd. Hiller. Von älteren Compositionen wurden zum ersten Male aufgeführt: Octett in C-moll für Blasinstrumente von Mozart, Serenade in H-moll für Streichinstrumente und Flöten von J. S. Bach, Entr'act und Balletmusik aus »Ali Baba« von Cherubini, »*I pastori e gli cacciatori*« von Boccherini, Chaconne aus der Oper »*Aline, reine de Golconde*« von Pierre Alexandre Monsigny, Rigodon aus »Dardanus« und Balletmusik aus »*Hippolyte et Aricie*« von Rameau, sowie französische und italienische Volkslieder (in vierstimmigem Chorsatz von C. Reinecke). Durch neue Solopiècen fanden wir folgende Componistennamen vertreten: a) für Gesang: Gounod, Jul. Rietz, Brahms, Rubinstein, R. Wagner, Albert Tottmann, Theod. Kirchner, Lassen, Franz Bendel und Adolf Jensen; b) für Pianoforte: Rubinstein, Hiller; c) für Violine: Saint-Saëns und Raff; d) für Violoncello: abermals Saint-Saëns und Carl Schröder. Die Namen der Solisten, welche in dem verflossenen Winterhalbjahre im Gewandhause auftraten, sind a) im Gesange: die Damen Frau Peschka-Leutner, Joachim, Schuch-Proska, Murjahn-Költer, Fräulein Louise Radecke, Marie Schmidtlein (München), Nanitz (Dresden), Karen Holmsen (Christiania ?) und Gutzschbach, v. Hartmann und Löwy (Leipzig), sowie die Herren Köhler, v. Witt (Dresden), Paul Bulss (Cassel), Gura, Ress, Lissmann, William Müller, Stolzenberg, Pielke, Ruffini und Hungar (Leipzig); b) im Violinspiel die Herren Emil Sauret, Isidor Lotto, Joachim, Colyns aus Brüssel, Ersfeld, Röntgen und Schradieck; c) im Violoncellspiel Herr Adolf Fischer aus Paris, Schröder aus Leipzig und Frl. Louise Wandersleb aus Gotha; d) im Pianofortespiel Frau Clara Schumann, die Herren Kapellmeister Reinecke, Ferd. Hiller und Anton Rubinstein.

In den zehn, resp. elf Euterpeconcerten, wenn wir das Concert zum Besten des Leipziger Musikervereins mit einrechnen, gelangten folgende grössere theils neue, theils zur Zeit hier noch wenig bekannte Werke zu Gehör: »Das Märchen von der schönen Melusine« von H. Hofmann, die vollständige Musik zu »Rosamunde« von Franz Schubert, Symphonie zu Bürger's »Leonore« von A. Klughardt, Bilder aus Osten von Schumann-Reinecke, Serenade für Orchester von Leo Grill, ferner die Ouvertüren zu »Torquato Tasso« von C. Schulz-Schwerin, zu Lord Byron's Dichtung »Parisina« von Sterndale Bennet, zu Benvenuto Cellini von Hector Berlioz, Festouvertüre von C. W. Mühldorfer und das Violoncello-Concert von Raff. Solistisch bethätigten sich in diesen Concerten die Damen Frl. Thoma Börs aus Moskau, Clara Degener, Emilie v. Hartmann, A. Redeker, Anna Stürmer, Gutzschbach, Löwy und Dähne, und die Herren William Müller, Emil Singer, Gura und Ehrke aus Leipzig als Sänger, die Damen Frl. Vera Timanoff und Essipoff aus Petersburg, Cäcilie Gaul aus Baltimore, Anna Mehlig und die Gebrüder Willi und Louis Thern als Pianisten, die Herren Raab und Sitt als Violinisten und Herr Jul. Klengel als Violoncellist. — Sollen wir nun noch über das Qualitative der Leistungen jener beiden Concertinstitute einige Worte hinzufügen, so können wir uns nur anerkennend aussprechen. Die Krisis, in welche sich die Euterpe zu Anfange der Saison durch den plötzlichen Rücktritt ihres Dirigenten Dr. Kretschmar versetzt sah, blieb zum Glück ohne weitere nachtheilige Folgen für dieses Institut, da der verdienstvolle und in der Direction erfahrene Universitätsmusikdirector Dr. Langer bereitwilligst das Scepter in die Hand nahm, um mit seiner wackeren Musikerschaar die Reihe der Concerte (vom fünften an) in mannhafter und künstlerisch ehrenvoller Weise zu Ende zu führen. — Die Gewandhausconcerte verliefen ohne jeden störenden Zwischenfall. Dieselben beschäftigten sich, wie bisher, so auch diesen Winter in der Hauptsache wieder mit der Pflege der sogenannten classischen Musik und gaben ein erfreuliches Zeugniss davon, wie segensreich es ist, wenn Dirigent und Musiker sich verstehen, d. h. wenn Haupt und Glieder innig und von einem Geiste, nämlich von dem Geiste wahrer, höchster Kunst durchdrungen sind und in diesem Geiste wirken.

ANZEIGER.

[69] Im Verlag von *F. E. C. Leuckart* in Leipzig ist erschienen:

Mozart's Don Giovanni.

Partitur.

Erstmals nach dem Autograph herausgegeben unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung

von

Bernhard Gugler.

Zweite verbesserte Auflage. — Elegant cartonnirt 17 Mark netto.

Dr. E. F. Baumgart schrieb über die erste Auflage dieser in jeder Hinsicht musterhaften Ausgabe der »Krone der Opern« in einem ausführlichen Artikel (Allgem. M. Ztg. 1871, Nr. 2 bis 5) wörtlich wie folgt:

„Wer den »Don Juan« studiren will, wer ein sicheres Citat aus der Oper braucht, wer über das Detail des Satzes Belehrung sucht, der kann jetzt nur an Gugler's Ausgabe sich halten. Die früheren sind antiquirt. Wer sich zugleich für die Geschichte dieser Oper interessirt, der findet hier sämmtliche Haupt-Actenstücke zusammengetragen. Ausserdem aber wird die Vorrede mit ihren allgemeinen Erläuterungen und speciellen Anmerkungen sowohl mannigfache Belehrung über das rechte Verständniss Mozart'scher Musik gewähren, als auch Manchem zu einem sehr nützlichen Vorbild besonnener und gründlicher Kritik dienen. . . Wir hoffen, so viel erwiesen zu haben, dass wir in Gugler's Partitur ein äusserst sorgfältig und gewissenhaft durchgearbeitetes Werk, eine gediegene Leistung combinatorischer Kritik und eine der schätzbarsten Bereicherungen unserer klassischen Musik-Literatur besitzen. Dass sie den Verehrern Mozart's hoch willkommen, braucht keiner Versicherung mehr; möge sie auch für eine bessere Bühnendarstellung des so bedauerlich behandelten Meisterwerkes ihren Nutzen stiften."

Die wenigen in der ersten Auflage noch enthalten gewesenen Fehler sind in der neuen vollständig ausgemerzt, so dass jetzt eine bis auf die minutiösesten Kleinigkeiten correcte Ausgabe vorliegt.

Für die Abnehmer der ersten Auflage erschien soeben:

Nachwort zu der im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig erschienenen Partitur von Mozart's Don Giovanni, für die Besitzer dieser und der Breitkopf & Härtel'schen Ausgabe. Gross Notenformat 1 Mark.

---

[70] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Drei

TONSTÜCKE

von

W. A. Mozart.

Für Pianoforte und Violoncell

bearbeitet von

H. M. Schletterer und Jos. Werner.

Nr. 1. Adagio aus der Serenade in Esdur für Blasinstrumente. Preis 2 M.

Nr. 2. Andante aus der Serenade in Cmoll für Blasinstrumente. Pr. 1 M. 50 Pf.

Nr. 3. Andante grazioso aus dem zweiten Divertissement für 2 Hoboen, 2 Hörner und 2 Fagotten. Pr. 1 M. 50 Pf.

Complet Pr. 3 M. 50 Pf.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[71]

Novabericht Nr. 3.

(Concert- und Salonmusik.)

Beethoven, L. van, Violin-Concert (Fragment), nach dessen handschriftlicher Original-Partitur (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien). Partitur. 6 M. 50 Pf.

—— dito. mit Orchester. 8 M. 25 Pf.

—— dito. mit Piano. 3 M. 75 Pf.

Grammann, C., Op. 19. Quintett für Piano, 2 Violinen, Viola und Violoncell. 10 M. 75 Pf.

Köppelhofer, L., Op. 9. Fantasie über Motive der Oper Margarethe (Faust) von Ch. Gounod, für Harmonium. 1 M. 75 Pf.

Seyka, J., Ouverturen für Violine, Harmonium und Piano. Nr. 7. C. M. von Weber, Euryanthe. 2 M. 75 Pf.

Wien. ***Friedrich Schreiber,***
k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung
(vormals C. A. Spina).

---

[72] In meinem Verlage erschienen soeben:

DANSE DES LUTINS.

Morceau rhapsodique

pour le

Piano

par

J. C. Kessler.

Op. 74.

Pr. 1 M. 50 Pf.

Quatre Etudes

pour le

Piano

par

J. C. KESSLER.

Op. 76.

Pr. 2 Mark.

Traumbilder.

Sechs

kleine Clavierstücke

von

J. C. Kessler.

Op. 98.

Zwei Hefte à 2 M. 50 Pf.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[73] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 Mark.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 Mark.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. April 1876. **Nr. 16.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Bemerkungen zu dem nachfolgenden, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze. (Fortsetzung.) — Die Musik und ihre Schicksale. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Nova Vocalia [Compositionen von Emil Breslaur Op. 26; Pauline v. Decker Op. 15, 16 und 17; A. Deprosse Op. 33; Carl Greith Op. 33; Edvard Grieg Op. 22]). (Fortsetzung.) — Berichte (Göttingen). — Anzeiger.

Bemerkungen

zu dem nachfolgenden, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze.

(Fortsetzung.)

Wir kommen hiermit, indem wir die Abhängigkeit der deutschen von dem französischen Theater, besonders der Oper, berühren, zu einem Punkte, von welchem es begreiflich ist, dass wir ihn mit anderen Augen betrachten als der französische Verfasser. Ich sage mit anderen Augen, nicht mit anderen Gefühlen; wenigstens bleiben die Gefühle in dem, was ich dem Verfasser der Musikstudie hier entgegen halte, vollständig aus dem Spiele. Es handelt sich darum, ein historisches Factum zu prüfen: also lassen wir lediglich die Gründe reden und setzen alle eigenliebigen Ansichten bei Seite.

»Das französische Theater hatte in Europa stets die Führung«, lesen wir Sp. 211, und zwar als eine so feststehende Wahrheit, dass uns der Rath gegeben wird, uns einfach dabei »zu bescheiden, wie bei allen jenen Wahrheiten, gegen welche das Schmollen der Leute wirkungslos bleibt«. Dies, meint der Verfasser, werde freilich nicht Jedem behagen. Wir gehören nicht zu den Unbehaglichen, wenn es sich um zweifellos feststehende geschichtliche Thatsachen handelt. Aber eine solche liegt hier keineswegs vor. Die Führung des französischen Theaters in Europa datirt unsere »Studie« »von dem Zeitalter der Mysterien« an, also schon seit sieben- bis achthundert Jahren oder so lange, als das neuere Europa überhaupt ein Theater hatte. Der Verfasser wird wissen, dass die mittelalterlichen Mysterien wenig verschlagen und ein eigentliches Theater erst seit dem Zeitalter der Renaissance unter uns existirt. Damals nahmen die fünf Hauptvölker unseres Erdtheils fast gleichzeitig einen Anlauf zu dramatischen Vorstellungen und zwei von ihnen blieben am längsten zurück. Diese Nachzügler waren die Franzosen und die Deutschen. Die Sieger waren die Italiener, die Spanier und die Engländer.

Die Italiener verfehlten das eigentliche oder recitirende Drama und fanden die Oper, in welcher sie dann lange Zeit die Führung hatten und trotz aller Niederlagen noch immer mit Leichtigkeit sich obenauf halten können.

Die Spanier bildeten sich ein nationales Drama allerersten Ranges in einem Ueberreichtum der Production, welcher nur mit dem unserer grossen Componisten verglichen werden kann.

Die Engländer brachten es im Drama am höchsten; sie culminirten in Shakespeare, und damit ist genug gesagt.

Alle drei Völker gestalteten das eigenthümlich und bleibend Werthvolle ihrer Leistungen rein aus sich selber; sie borgten zum Theil von einander, aber Frankreich und Deutschland waren kaum für sie vorhanden. Dagegen entstand die französische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts selbstverständlich auf Anregung der bereits allmächtig gewordenen italienischen, und das französische Drama bildete sich auf Grund und aus den Stoffen des spanischen; der Verfasser wird doch seinen Corneille kennen. Seit dieser Zeit, seit Ludwig XIV., wurde Frankreich Meister und Führer, bis dahin war es ein nachahmender Schüler, der mit seinen zum Theil höher strebenden Versuchen bescheiden im Hintergrunde blieb. Dies ist eine »jener Wahrheiten, gegen welche das Schmollen der Leute wirkungslos bleibt«, eine geschichtliche Thatsache. Der Verfasser wird gebeten, Beweise herbei zu schaffen, welche das hier Gesagte umstossen und seine Behauptung, das französische Theater habe schon von 1500 bis 1650 in Europa den Ton angegeben, zur Wahrheit machen. Da er solches aber nicht kann, so wird er gebeten, seine Brille abzunehmen.

Was folgt nun hieraus? Dass es keine Nation giebt, welche von der Vorsehung das Privilegium der Führerschaft ein für alle Mal erhalten hat, sondern dass es in der dramatischen Kunst nicht anders ist wie in allen übrigen Dingen. Irgend ein Theil der Kunst keimt in dem passenden Boden und sucht sich zur vollen Ausbildung oft ganz entfernte, aber immer die richtigen Gebiete aus. Das eine Volk bringt diesen, das andere jenen Zweig der Kunst zur Blüthe und mitunter zur Vollendung, aber stets nur in einem bemessenen Zeitraume und meistens mehr in national- als in universal-künstlerischer Weise abgeschlossen, was dann einem andern Volke die Gelegenheit giebt, auf der erreichten Höhe mit neuen Kräften weiter zu streben. So steht die Kunst wie eine Macht über den Nationen, ein einigendes lebendiges Band, ein Gegenstand edlen Wetteifers. Dies ist das allein würdige Verhältniss, wie es auch das allein richtige ist.

Die Wahrheit, welche wir hieraus ziehen können, und um deren Nachweis es uns hier allein zu thun war, ist eine grosse und im allgemein menschlichen Sinne trostreiche. Es ist die, dass die Kunst ein menschliches, nicht aber ein nationales Erbtheil ist; dass alle Hervorbringungen der einzelnen Völker in irgend einer Weise beschränkt oder einseitig sind, was dann durch die That einer anderen Nation ausgeglichen wird; und dass das so von mehreren Nationen in verschiedenen Zeiten Gewonnene wie ein gemeinsamer Schatz alle bildungsfähigen Menschen durchdringt — die überwiegende Menge mehr oder weniger national gefärbt, die wenigen erleuchteten Geister,

von denen die Entwicklung abhängt, in einer ganz freien universalen Anschauung.

Es ist niemals eine Empfehlung für die Kunst, wenn man sie französisch oder deutsch oder englisch oder sonstwie nennt. Man muss nicht den Muth verlieren, solches immerfort zu wiederholen, weil es eine durchaus allgemeine Schwäche unserer Zeit ist, das Nationale oder (wie der betrügerische Ausdruck lautet) das Volksthümliche als den wahrhaft untrüglichen Probirstein der Güte der Kunst anzusehen. Der Rückzug auf das Volksthümliche ist vielmehr ein sicheres Kennzeichen der Beschränktheit und Unzulänglichkeit einer betreffenden Kunstart in allgemein gültiger Hinsicht. Der Genius der Kunst möge uns davor bewahren, dass wir die Wahrheiten dieses Gebietes nicht ebenso einengen, wie die allgemein sittlichen Wahrheiten durch die politischen Verfassungen der verschiedenen Völker eingeengt sind. Wir befinden uns auf dem besten Wege dahin, denn die politische Strömung ist allmächtig, die Nationen sind verfeindet oder doch argwöhnisch, und alle künstlerischen Egoisten mit grossen Ansprüchen aber unzulänglichen Kräften schwimmen in diesem Gewässer.

Wie würde sich die Sache gestalten, wenn man die nationale Theorie des Verfassers in der dramatischen Kunst als zulässig ansehen wollte? Man würde dann mit grossem Eifer geltend machen, nämlich von deutscher Seite, dass die Priorität der französischen Bühne namentlich im Musikalischen eine erborgte sei, gewonnen durch Deutsche und Italiener zu einer Zeit, wo diese im eigenen Lande des nöthigen Rückhaltes entbehrten; dass durch Mozart unser, der Deutschen, Uebergewicht längst entschieden, aber in nationalen Einrichtungen noch nie zum Ausdruck gekommen sei, und dass es sich nunmehr darum handle, endlich das von Seiten des Volkes nachzuholen, was von Seiten unserer Künstler längst in's Werk gesetzt wurde. Soweit würde jeder Deutsche ohne Unterschied der Geschmacksrichtung gehen können, denn sehr ernste geschichtliche Thatsachen stehen ihm zur Seite; die angeführten Worte enthalten denn auch das, was man alle Tage unter uns hören kann. Aber jede Reform muss einen Inhalt haben, welcher der Zeit entspricht, und die Macht der tonangebenden Reformpartei unserer Tage, der sogenannten zukünftlichen oder neuzeitlichen, liegt nun hauptsächlich darin, dass sie diesen Inhalt am handgreiflichsten formulirt hat. Was sie erstrebt, ist der allgemeinen Fassungskraft nahe, sie findet daher auch ein durchaus allgemeines Verständniss. Wagner's Musik, so lautet ihr Dogma, ist die wahre deutsche Musik; schon die Texte sind ganz und gar deutsch, verherrlichen unsere alte Geschichte, unsere nationalen Helden; an ihrer Darstellung, wie sie sein muss, wird sich daher das deutsche Theater unserer Zeit aufbauen und damit die lang erstrebte Reform desselben bewerkstelligt werden. Dies ungefähr ist der Kern der enthusiastischen und oft sinnlosen Declamationen, welche selbst da ein williges Ohr finden, wo die Werke, um welche es sich handelt, als poetisch-musikalische Productionen auf Gleichgültigkeit stossen. Jeder Beifall des Auslandes wird als ein Beweis der weltbewegenden Bedeutung dieser Musik, jede Ablehnung der Wagner'schen Opern auf ausserdeutschen Theatern als eine Bestätigung ihrer intensiv deutschen, dem Auslande unfassbaren Natur angeführt. Woher auch der Wind kommen möge, die besagte Partei hat sofort ihre Segel danach gestellt — Dank des »Deutschen«, welches für sie ein Zauberwort und für Alle ein umstrickendes Netz geworden ist. Es fehlte nur noch, dass ein Franzose kommt und behauptet, wir würden von der »Führung« des französischen Theaters nie los kommen, um Alle blindlings in das Lager unserer deutschen Reformpartei zu treiben! Der Verfasser hat daher der Sache, zu deren Vertheidigung er seine »Studie« schrieb, einen schlechten Dienst erwiesen. Wir schlagen ihm vor, es bei der einfachen Wahrheit zu belassen und die Kunst als eine internationale und nicht örtliche Ringbahn anzusehen, in welcher heute Dieser und morgen ein ganz Anderer den Preis gewinnt.

(Fortsetzung folgt.)

Die Musik und ihre Schicksale.

Eine Studie nach dem Französischen

des *Henri Blaze de Bury*.

II.

(Fortsetzung.)

Sobald die Musik auftritt, übernimmt sie den Befehl und das Wort gehorcht; Beweis dafür ist, dass die Verse, so schlecht sie auch sein mögen, eine schöne Musik nicht hindern können, das zu sein, was sie in der That ist, während die schönsten Verse bei einer schlechten Musik nichts ausrichten. Der Musiker befindet sich so ganz und gar in dieser Lage, dass es von ihm abhängt, sein Gedicht zu retten, wenn es auch absolut lächerlich ist, wie auch es todt zu schlagen, wenn es erhaben ist. Nehme man Beethoven, und aus einer Berquinade *) wird ein Fidelio; nehme man Weber, und das unzusammenhängendste abgeschmackteste Gemengsel von Fabeln entwickelt sich als Euryanthe — als eine Welt von chevaleresker und romantischer Poesie, eine Zukunfts- und Muster-Oper, ohne die weder Lohengrin noch vielleicht auch die Hugenotten existiren würden. — Soll ich von Rossini sprechen, der sich aus Wilhelm Tell, diesem Lappen, einen Königsmantel zurecht gemacht hat? Nun halte man Herrn Thomas dagegen, und aus einem Meisterwerke des menschlichen Geistes wird dieser Hamlet der Oper mit seiner Ophelia als Prima-Donna, *bone deus,* dieser Hamlet, der Trinklieder singt, und jener gute Kerl von einem Gespenst, das als Nachtwächter im Schlosse von Helsingör angestellt zu sein scheint, um im Mondscheine auf den Wällen herum zu lungern und den Bewohnern die Stunden anzurufen. Welche Parallelen könnte man ziehen aus Anlass des Faust von Herrn Gounod und dem Schattenbilde im Werke des Herrn Thomas, beides Gestalten von ursprünglich so hartem Gepräge, die aber bei dem Niedergange aus den Regionen der dramatischen Poesie in das Gebiet der Oper durch die Unfähigkeit der Componisten alles Charakteristische verlieren: ein Teufel ohne Teufelei, ein Gespenst ohne Furchtbarkeit! Allein das gehört nicht in das Bereich meiner Discussion, und ich kehre zum Gegenstande zurück.

Diese augenblickliche Uebereinstimmung des Wortes mit der Melodie ist nur eine chimärische Einbildung; man wiederholt stets, die Wahrheit verlange es so. Die Wahrheit! was ist Wahrheit auf der Bühne, wo alles auf Illusion beruht? Nachdem man schon einmal das ungeheure Zugeständniss gemacht hat, die Coulissen für die Welt anzusehen, was kann es wohl kosten, auch noch weitere Uebereinkommen zuzulassen? Respectiren wir die Aesthetik und die Philosophie, aber gehen wir dabei nicht zu weit, denn die Prüfung der wesentlichen Elemente, die man durchaus verschmelzen will, wird uns bald über unseren Irrthum belehren. In der gesprochenen Rede, in der Erzählung ordnen sich die Worte sich folgend aneinander, der Geist fasst sie erst auf, wenn die Phrase gebildet ist und das Gedächtniss sie gesammelt hat. Ganz im Gegensatze damit ergreift uns die Musik von der ersten Note an und reisst uns mit sich fort, ohne uns die Zeit oder Fähigkeit zu lassen, auf etwas früheres zurückzukommen. Wie könnte man nun hoffen, jemals eine untheilbare Concordanz zwischen zwei so verschiedenen Kräften zu erzielen? Das Wort dient der Empfindung

---

*) Berquin, Arn., französischer Schriftsteller (1749 bis 1791) Verfasser von Kinderschriften, Idyllen und Romanzen.



zum Ausdrucke; das erste Attribut der Musik ist, dass sie Empfindungen erweckt, aufregt und steigert, und dass sie im Momente der Erzeugung abstirbt. Mag man von einem kräftigen dramatischen oder lyrischen Organismus sprechen, so werden wir es begreifen; sage man: wir wollen nicht, dass eine Oper vom Anfang bis zum Schlusse eine vulgäre Anhäufung an Tanzmelodien und Clavier-Variationen, Militär- und Strassenmusik, ein Sammelkasten von Nippsachen sei, von denen jeder etwas heimträgt, — nur um so besser, und ich gestehe mit Vergnügen zu, dass in diesem Sinne das gegenwärtige Reformwerk sein Verdienstliches hat. Wer würde beispielsweise zu behaupten wagen, dass ohne den Einfluss jener Theorien jemals die Partitur der Aïda und die bewunderungswürdige Messe für Manzoni zur Welt gekommen wären? In diesem Sinne hat sich Herr Richard Wagner allerdings um die Zukunft verdient gemacht; wenn er auch keine Meisterwerke schreibt, so ist er doch im Stande, solche bei mit dramatischem Genie begabten Männern anzuregen, indem er sie zur Disciplin, zur Respectirung des Stils und der Situation zurückführt und gleich Boileau anweist, »mit Mühe leichte Verse zu machen«. Das Haupterforderniss, wenn man sich auf die Operncomposition verlegt, ist ein bühnenkundiger Musiker zu sein; hat man vor allem diese Gabe, so findet sich alles Uebrige von selbst, je nach den Mitteln und Umständen. Mögen Theorien entstehen, sie werden uns nicht schwächen, sondern kräftigen, denn wir haben als Schutzwehr die Errungenschaften der Erfahrung und jenes Unterscheidungsvermögen der starken Geister, welche in der Fülle ihrer Freiheit zu schaffen gewohnt sind. Wenn ein Verdi an ein System geräth, so weiss er sofort, was er davon zu nehmen und was er zu lassen hat, ohne je zu riskiren, eines Schattens wegen die Wesenheit zu opfern. Lassen wir die Zukunft für ihre Bedürfnisse selbst sorgen, die sie ohne allen Zweifel besser verstehen wird als wir es im Stande sind und suchen wir mit der ruhmvollen Erbschaft der Vergangenheit und der reichen Ernte der Gegenwart uns zu begnügen. Zudem ist das Schöne einzig und kümmert sich nicht um Systeme; wenn dem Herrn Rich. Wagner zufällig etwas gelingt, so geschieht es dann, wenn er nach grossen Mustern componirt; der Tannhäuser-Marsch, der Hochzeitgesang im Lohengrin könnten von dem Autor der Euryanthe oder des Propheten sein. Und was die famosen Klangwirkungen anbelangt, welche so sehr hervorgehoben werden, so bringen dieselben nichts, was nicht auch schon bei Beethoven, Weber, Schumann, Berlioz und Meyerbeer zu finden wäre.

Ich habe die Frage gestellt; darüber zu entscheiden will ich mir nicht anmaassen; man möchte mich sonst einen Rossinisten oder Verdisten nennen; besser führe ich die Bemerkung eines sehr klar blickenden und maassvollen Geistes an. »Jeder»mann weiss«, schreibt Herr Ambros, »was für die Oper die »dem Jahre 1850 vorangehende Periode war. Mitten in diese »Periode der Verwirrung, der Erschlaffung und der Verderbniss »fährt Wagner wie ein Sturmwind hinein. Was wohl dieser »Sturmwind bringen mag? Ob er die Atmosphäre reinigen, »klären, oder ob er, wie es nur zu oft der Fall ist, schlechtes »Wetter zur Folge haben wird, wer kann es wissen? Immer»hin ist so viel sicher: wenn Wagner's Principe die Oberhand »gewinnen, wenn sie allgemein anerkannt und als Gesetze in »der Kunst angenommen werden, dann müssen wir sofort aus»rufen: *finis musicae!*«

III.

Das Ende der Musik! — und warum nicht? Dieser Gedanke hat mich oft beschäftigt. Von Bach bis Rossini, Schumann, Meyerbeer und Verdi — wie viel Zeit ist seitdem verstrichen? Etwa ein und ein halbes Jahrhundert, nahezu der nämliche Zeitraum, welchen die griechische Bildhauerkunst gebraucht hat, um zu ihrer höchsten Entwicklung zu gelangen, die das Vorspiel ihrer Abnahme ist. Mit Lysippus scheint die griechische Bildnerei ihr letztes Wort gesprochen zu haben, die Productionskraft vertrocknet, sie stirbt ab, um wieder aufzuleben in den der Anbetung ihrer Typen sich widmenden Zeitaltern, jener Typen, welche immer und überall je nach dem Genius der Epoche und der klimatischen Verhältnisse copirt, nachgeahmt, erneuert wurden, aber immer und überall jener Vollkommenheit ermangelnd, nachdem das Ideal bereits erreicht war; zu dem Geschäfte des unvergleichlichen Erblühens mögen 150 Jahre genügt haben. Der Lebenslauf des Phidias umfasst die Periode, welche sich vom Beginne der Perserkämpfe bis zu dem brudermörderischen peloponnesischen Kriege (490—431) ausdehnt. Auf diese funfzig oder sechzig Jahre einer nie dagewesenen Cultur folgen noch mehrere immer noch reichhaltige; nach der Dreiheit Phidias, Polyklet und Myron sehen wir die Dreiheit Skopas, Praxiteles und Lysippus kommen, und mit dem Beginne der macedonischen Aera Alexanders hat die griechische Kunst bereits ihren schönsten Tribut erhoben. Untersuchen wir nun das moderne Zeitalter und verfolgen wir die Geschicke der Musik von 1750 bis 1868; innerhalb dieser beiden Daten spinnen sich deren grösste Erfolge ab. Die Oper, die Kammermusik, die Symphonie, hunderte von Meisterwerken brechen Schlag auf Schlag hervor; alle Gattungen werden in Angriff genommen und beinahe sofort zu ihrer höchsten Wirkung gebracht. Welche Meister! welche Arbeiter! Wir sehen sie am Werke; es möchte scheinen, als hätten sie den Vers einer berühmten Komödie zur Devise genommen:

»Der Nachwelt überlassen wir nichts zu vollbringen.«

Es ist ein Wetterleuchten, eine Milchstrasse! Mozart vervielfältigt sich; mit der Hochzeit des Figaro und Così fan tutte giebt er den Ton der komischen Oper für Nicolo, Boieldieu, Auber und Herold an. Idomeneo erschliesst für Spontini frische, selbst Gluck unbekannte Quellen, die Zauberflöte verwirklicht das Ideal eines Feen-Oratoriums, und Don Juan, die Oper aller Opern, öffnet uns Perspective in den Himmel und in die Hölle, er führt uns, Mysterium und Drama zugleich, wie Faust das Leben und den Lauf der Welt in einigen Charakteren vor, welche man für Zeichnungen Shakespeare's halten möchte. Welche neuen Elemente werden da durch einen einfachen Musiker ohne Philosophie und Aesthetik in die Musik eingeführt, welche Motive, deren sich sofort Beethoven bemächtigt! Das ungestillte Streben, die Verzweiflung, die Zweifel, die Kämpfe des modernen Menschen, das unendliche Mitleiden, die erstickte Klage, die Angst- und Wonnerufe, die Gewissensbisse, die Trauer, den Wahn des Jahrhunderts der Heloise und des Werther, der Periode von René, Manfred und Oberman — alles das schildern uns die Sonaten und die Symphonien.

Wie das alte Griechenland der Boden für die Bildhauerkunst war, so hat unsere Atmosphäre uns die von dem umgebenden romantischen Philosophismus inspirirte Musik gebracht, ähnlich wie einst bei den Neptuns-Festen von Eleusis ein Praxiteles von Phryne inspirirt wurde, als er die berühmte Hetäre die Bekleidung von sich werfen und mit offenen über Schultern und Hüften herabwallenden Haaren in Gegenwart eines ganzen Beifall zujubelnden Volkes in den Schooss der Fluthen tauchen sah. Die grossen Künstler haben die Religion des Schönen, die Schönheit ist ihre Heilige; sie beten dieselbe als eine Offenbarung der Göttlichkeit an, und als zu Delphi an dem heiligst gehaltenen Orte von ganz Hellas Praxiteles die goldene Statue der Phryne auf einem Piedestal von pentelischem Marmor aufstellte, galt diese einem Wunder der Natur dargebrachte Huldigung, weit entfernt eine Missbilligung zu

erregen, im Gegentheile als ein frommer Act in den Augen von tausenden von Pilgern, welche durch dieses Schauspiel nicht weniger religiös erbaut wurden, als unsere Pilger zu Lourdes und la Salette durch den Anblick eines Reliquienschrankes erbaut werden. Wir aber, die Söhne des düsteren Nordens, die trauernden altgewordenen Kinder einer complicirten Civilisation, wir besitzen ein übersinnlicheres Ideal, und gerade dieser modernen Auffassung der Kunst, diesem Unbestimmten, Unendlichen, Dämonischen, diesem Göttlichen entsprach die Musik, und wenn dann die Erde, so zum voraus bearbeitet und von der Sonne erwärmt, rasch Früchte im Ueberflusse bringt, wie kann man sich darüber wundern? Die Ausdrucksweise war geschaffen und emancipirt; ursprünglich nur auf einfache harmonische Verbindung hingewiesen, forderte sie eine höhere Aufgabe; die Leidenschaften und Gedanken verwerthete sie in dem werdenden Roman, in der aufkeimenden Poesie; viele Dinge, welche anders nicht ausgedrückt werden konnten, wurden von ihr enthüllt, analysirt, vertieft und so gut ausgesprochen, bis es dahin kam, dass sie zur gegenwärtigen Stunde alles ausgesprochen hat.

Ich kehre zu meinem Ueberblick der gleichzeitigen Geschichte zurück. Rossini erobert die Welt; sein Triumphzug durch ganz Europa erinnert uns an die Wanderung des göttlichen Bacchus durch das antike Asien, es klingt wie Thyrsus-Schwirren der berauschten Mänaden, wie die Cymbeln der Korybanten. Evohe! nach ihm nur ruft, ihn verlangt man; er ist der Schwan von Pesaro, der unsterbliche Rossini, der Ströme von Melodien spendende Gott. Doch alsbald organisirt sich der Widerstand, an der Spitze der Intransigenten kämpft Carl Maria v. Weber, er protestirt im Namen der deutschen Nationalität, des deutschen Contrapunktes.*) Gilt wohl sein Zürnen dem italienischen Genie? ist es nicht etwa der Ruhm des strahlenden Helden, der ihn unangenehm berührt? Leider hat das menschliche Herz seine hässlichen Seiten; vergessen wir den Menschen und feiern wir nur den Künstler, feiern wir vor allem jene Periode des Ueberflusses, in der alles, der Zorn, selbst der Neid zur Entstehung von Meisterwerken mitwirkt, die ans Tageslicht zu treten sich beeilen. Der Angriff und der Widerstand, alles erschafft, sogar die Apostasie. Auf die Rossini'-sche Explosion antwortet Weber mit seinem Freischütz, mit Euryanthe und Oberon; Meyerbeer, der arge Dissident, Nomade, Renegat ohne Gott und Vaterland, bringt zuerst Robert und dann die Hugenotten. Unterdessen componirt Beethoven seine Sonaten, seine Quartette, führt seine Symphonien auf, und die französische Schule trägt ihre schönsten Früchte. Boieldieu, Auber, Herold rivalisiren durch Geist, Grazie, Erfindung, geschickt genug, um von der Gelegenheit zu profitiren, die herrschende Idee im Fluge zu erhaschen, dabei doch so originell und kenntnissreich, ihrem Eklekticismus eine ganz persönliche Farbe zu geben. Meine Tante Aurora, Joconde, die Stumme, die Schreiberwiese sind Werke, die durch ihren selbständigen Charakter imponiren. Ohne Zweifel erblickt man darin Mozart's Einfluss, wie auch den von Cimarosa und Rossini; aber bleibt Rafael, weil er die Sixtinische Kapelle durchschritten hat, deshalb minder Rafael? Nennen wir hier auch Cherubini, eine Gestalt für sich und durchaus kein französirter Italiener. Cherubini hat nichts speciell Französisches, seine Musik entzieht sich wie jene von Bach, Händel, Mozart, Haydn und Beethoven der Kirchspiel-Classification, sie gehört dem ganzen Menschengeschlechte an durch ihre sich kundgebende Grossartigkeit, und jede Nation, welche werth ist, sie zu verstehen, mag darin ein Product ihres eignen Genies erblicken.

(Schluss folgt.)

*) All dieser Lärm liess auch Beethoven nicht ganz unberührt, der, als ihn Rossini auf seiner Reise nach Wien besuchte, ihm seine Misstimmung nicht verbarg. Rossini erzählte gern von diesem Besuche: »Er empfing mich sehr schlecht«, sagte er, »aber dessungeachtet bleibt er doch der grösste aller Musiker.« Aber Maestro, lieber Maestro, was sagen Sie zu dem? »Erlauben Sie, Beethoven ist der grösste Musiker; aber Mozart ist der einzige!«

Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Vocalia.

(Fortsetzung.)

Emil Breslaur, Op. 26. Vier Lieder mit Clavier (Leipzig, Breitkopf und Härtel. Fol. 7 S. M. 1. 50.) sind wenigstens harmlos, ziemlich singbar, alle vier im drehenden Tripeltakt, nicht original, aber auch nicht anmaasslich. Die Nr. 4 hat — leider nach berühmten Vorbildern! — den monotonen Maschinenrhythmus der einst masurkisch genannten Formel:

zu Grund gelegt. Den originellen seines Ortes unübertrefflich schönen Schluss von Schubert (Op. 25, 2 »Ich schnitt es gern«) hat Autor in nicht unerlaubter Weise, doch minder wirksam, variirt angebunden. Noch ist zu bemerken, dass Nr. 2 in Dur beginnt, in Moll schliesst — zwar auch schon dagewesen, aber darum nicht schöner. Dass im selben Liede die »Liebeswonne der kleinen Hand« plötzlich auf gut Händelsch aus $\frac{3}{4}$ überschlägt in $\frac{3}{2}$, soll das verweilendes Entzücken bedeuten? Es könnte auch missverstanden werden als — Ermüdung von erschöpfender Arbeit.

Pauline v. Decker, geb. v. Schätzell, macht uns denselben Eindruck wie vor zwei Jahren (d. Bl. 1874 Nr. 1 S. 6): angenehme Singbarkeit und weibliche Selbstbeschränkung mit künstlerischer Anlage, nicht hoher Genialität aber warmen Herzens, werden auch diesen Liedern Freunde erwerben. Op. 15 Simrocks »Warnung vor dem Rhein« ist bei seiner tendenziösen Ironie mehr prosaisch als musikalisch, daher es nur zu verwundern, dass hier noch ein leidliches Tongebild davon gelungen ist. Lebendiger sprechen an: die Drei Lieder Op. 16; deren Nr. 1 »Volkslied« fast volksthümlich klingt: Wort und Ton handelt von Nachtigall und Rose (man argwöhnt unwillkürlich, dass Poet und Sänger dieselbe Person) passen freundlich zusammen. Zum echten Volkston wäre freilich strophische Wiederholung der Melodie erwünscht, ja unentbehrlich; auch der chromatische Gang zu Anfang und einiges Modulatorische im zweiten Verse (vielmehr Strophe) würde dem Volke nicht munden, das sich überhaupt nicht gern bevormunden lässt und die so benannten, z. B. von Mendelssohn und Schumann — eben nicht singt. Aehnlich möchte man urtheilen über Nr. 2 »Wiegenlied«; es hat volksthümlichen Zug, liegt aber vermöge der modulatorischen, wenn auch bescheidenen Wendungen weit ab von Weber's unsterblichem »Schlaf Herzensöhnchen«, das nicht Er, aber das Volk zum Volkslied machte. Nr. 3, des Rodenberger Julius »So weit«, etwas salonmässig, hat mehr Claviererei als die vorigen; wird aber mild anmuthen, indem es dem Gedicht wirklich ein Mehr, eine Erhöhung beifügt; die nicht kokette, holdselige Wehmuth wird auch raffinirte Feinschmecker fesseln — ein Salonmensch ist auch ein Mensch so zu sagen. — Op. 17 enthält zwei Duette — zu gleichen Stimmen? Beim ersten Anblick scheint es so, da die tiefere Stimme sonst zu oft unters Clavier kommen würde; freilich würden umkehrenden Falls zwei Soprane bei gewissen Näherungen leicht unrein singen. Das zweite Lied würde eher für Sopran und Bariton passen, wenn dabei einigemal (nicht immer!) der Clavierbass mit tieferer Octave verstärkt würde. Nr. 1. »Meine Liebe lebt in Liedern« hat Anklang an ähnliche Duette von Mendelssohn, übertrifft ihn aber an Sauberkeit der Stimmführung und wird sich bei jedem Versuch singberer erweisen. Nr. 2. »So viel Stern am Himmel« ist matter; zwar rein und bequem, aber ohne den hold-melodischen Lichtglanz, den das unschuldige Volkslied längst im Volkston besitzt.

A. Deprosse Op. 33 enthält sechs Clavierlieder (Leipzig, Breitkopf und Härtel. Fol. 10 S. M. 2. 50.), welche prachtvoll gedruckt und an zwo Prinzessen dedicirt, doch nicht blos äusserlich glänzen. Nr. 1 erzählt vom Briefschreiben an den Schatz in der Ferne — in *Moderato*-Salonstil, nicht volkstonig wie die Beischrift will, eher ein wenig bewusst überziert. Dennoch ists echt musikalisch, möglich auch ohne Clavier singbar; aber dies Clavier ist zartwitzig, nicht überladen, wohllautend. — Nr. 2 tritt anspruchsvoller auf, ergeht sich mehr in allerlei Chromatismen, bleibt jedoch soweit bei der Stange, dass geübte Sänger sich leicht orientiren, da das Clavier unmerklich Winke giebt, wo die Sprünge in chromatisch allernächste, harmonisch allerfernste Tonarten (Tonalitäten nennts Fétis) eine grausame Trennung abmalen — »O Herz, warum brichst du nicht« sagt Robert Prutz, H. Heine würde sagen »Mein dito ist mitten entzwei geborsten«. — Es ist noch Wunder, dass ausser den grimmigsten Stellen ein leidliches singbares Gebild entwickelt ist aus dem rührenden Thema:



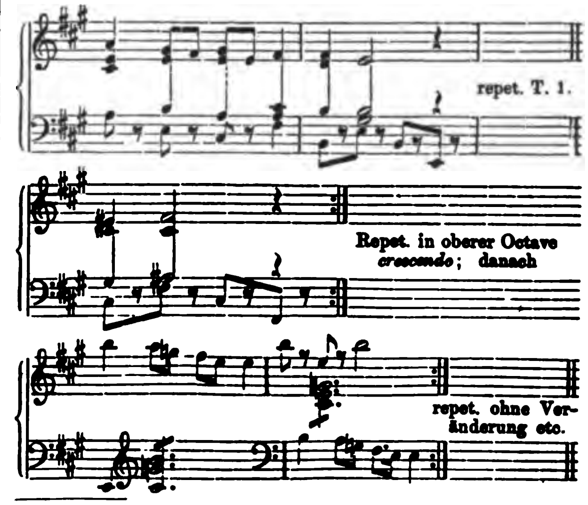
In Nr. 3 weht sanftere Luft über dem Fallersleber »Frohe Lieder will ich singen«, wo eine obstinate Clavierfigur mit vieler Eleganz den Gesang umwebt, und ein matter Maschinenrhythmus [rhythm figure] in allen möglichen Lagen, den freilich nicht tiefsinnigen Text declamiren hilft. Singbar ists jedoch, auch ansprechend der warme halbwehmüthige Ausklang. — Nr. 4 hat grausige Sprünge grosser Septimen und Nonen im Gesang, wozu das Clavier geistreiche Orgelfioritur beiträgt — um den Sänger aufs Glatteis zu führen — oder um Orgelprobe abzulegen? Das Lied von Julius Sturm, ziemlich Heine anheimelnd, fabelt viel hübsche Worte von Abschied und Seelenruh. — Nun kommt aber Nr. 5 der echte H. Heine in *ipsissima forma* — mit dem seichten Traumgebild, das eines Königskindes unterirdische Liebe vorgaukelt — es ist schon viel darüber getönbildert, hier aber mit allen Farben chromatischer Virtuosität, wobei nur zu verwundern, dass die Stimme (natürlich wohlgeschulte!) trotz des unterhalb wüthenden Instrumentalgeklirres lebendig oben bleibt. Heben wir ein bedeutendes Stück aus der Mitte heraus:



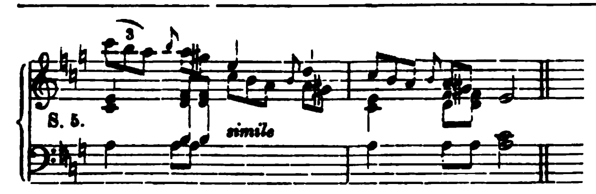
so werden die Futuriker jene neunstimmige Harmonie des vierten Taktes sehr plausibel finden. — »Was geht uns der Generalbass an? überwundener Standpunkt!« — und doch hört ich kürzlich einen Ueberwinder ängstlich fragen: »Wie nennt ihr diesen Accord?« — und es war doch ein ganz respectabler Accord! in Beethoven Op. 10 F-moll Menuetto — sucht ihn selber, dess Name namenlos ist! — Genug, wir erkennen aus diesen und früheren Tonstücken Deprosse's, dass künstlerisch Talent, auch melodische Erfindung ihm nicht fehlt; sind doch von diesen sechsen eben das erste und letzte Stück wohl ansprechend, frei von sibyllinischer Räthselschrift; hoffen wir daher, dass die guten Naturgaben nicht versinken in dem Pfuhl des Futurismus, dessen Ziel bei Schopenhauer und Hartmann wir den Besserbegabten nicht wünschen.

Carl Greith Op. 33 (Leipzig, Breitkopf und Härtel. Fol. 9 S. 2 Mark.) hat unternommen ein Gedicht »Mailust« von Kletke, ziemlich bescheidenen Gehaltes, in ein weiblich Duett mit vierhändigem Cembalo zu verwandeln. Die äussere Schwierigkeit der Uebersicht ohne Partitur hindert nicht, dem Inhalt anzusehen, dass das Urtheil über den Componisten nicht anders fallen wird als/vor zwei Jahren (d. Bl. 1874 S. 20); vielleicht etwas günstiger?

Edvard Grieg Op. 22: Sigurd Jorsalfar, Klaverudtog med Text (Kiöbenhavn, Lose — Leipzig, Leede. 17 S. Fol.) ist ein Opus, dessen endgültige Kritik wir R. Wagner und R. Pohl*) als Sachkennern überlassen, weil es über unserer Kritik erhaben ist. Als Zeichen der Zeit dürfen wirs erwähnen; auch darum, weil ein paar Lichtblicke drin sind, die einen Anlauf zur Melodie nehmen, weshalb wir dem etwa verborgenen Talent einen tüchtigen Lehrer wünschen. Denn der Anfang, eine Violoncellfigur auf dem Orgelpunkt *H*, mit Meyerbeer'schem Anklang, 6 Takte lang, hat etwas ohne Commentar Ansprechendes. Die daraus in Diminution (Sechzehntel aus den früheren Achteln) nachgeahmte Figur der oberen Geigen — geht schon pathetisch wilder ins Geschirr. Danach treten tiefe Bässe ein, dumpfgrollend im Gegensatz gellschreiender Bläser-Accorde zum Geigentremolo — der musikalische Inhalt ist gering, der anderweitig poetische uns unbekannt, weil wir ein Melodram vor uns haben, dessen scenischer Zusammenhang sich in Ermanglung des Textbuches nur unvollständig errathen lässt als Abschied und Heilsgruss für Sigurd's Fahrt nach Jerusalem. — Die Einleitung zum zweiten Act bringt einen Marsch folgenden Inhalts S. 4:



*) Den wir aus der N. Z. f. M. 1862 Bd. 57 und aus gleichsinnigen — zum Theil besseren — Abhandlungen kennen.



Der Satz S. 5 wiederholt sich dann mit Umwandlung des Schlusses in E-dur, worauf zum Nachsatz ein weichmelodischer Clarinetten-Gang von vier Takten lieblicher Kanonik, der wohl weiterer Ausführung fähig und bedürftig wäre; statt dessen wird das erste Thema *da Capo al fine* zum Ganzschluss verwandt. — Die auffallende Kürze bei den sonst frappant originellen auf Grösseres deutenden Themen entschuldigt sich mit der S. 4 unten verzeichneten Vorhangs-Lichtung (*Ved gjentagelsen går taeppet op her*), die sich *ff* ankündigt. Der hierauf folgende Schluss des zweiten Actes ergeht sich nach Herzenslust in obstinat tritonischen Figuren S. 6 Qvad (Rede, Gesang):



Dieses Thema declamirt der Chorführer zu Ende mit der Phrase:



Der Chor singts Unisono nach, nur am Ende die vier Takte mit schallenden Accorden und lastenden Instrumenten verziert. — Der dritte Act beginnt mit einem *Hyldnings-marsch*, dessen Thema S. 10 dem früheren S. 4 familienähnlich, nur mit etwas mehr ruhiger Würde eintritt, später jedoch in überladenes Blechgetöse ausartet. — Des Königs Gesang, den dritten Act schliessend (*Konge Qvadet* S. 14) hat folgendes Sangthema:



welchem ein Solo mit Chor antwortet, dessen Grundmelodie eben so recitativisch wie die übrigen, des Themas:

Weil eine Zeit lang die scandinavische Musik Sensation machte, schien es angemessen, hier ein paar Schösslinge des einst blühenden Baumes vorzulegen. Von Bedeutung scheinen unter den teutonischen Brüdern nur Lindblad und Gade; der letzte ist aber nach seinen ersten genial blitzenden Symphonien nicht in Durchbildung fortgeschritten und ward zuletzt monoton sich selbst copirend, namentlich in den Vocalsachen. Lassen, der noch blühende Kopenhagener, ist schwächer als jene beiden — wenigstens nach jener Fest-Cantate (d. Bl. 1871, Sp. 309) zu urtheilen. Wir treiben keine Nationalitäts-Musik und können nur bedauern, wenn die draussen von den Neudeutschen eben das Schlechteste nachahmen, die Unschönheit des Gesanges. Die Armuth der Melodien ist ihnen nicht vorzuwerfen, denn *Ultra posse nemo obligatur*.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Göttingen.

Letztes akademisches Concert am 9. März.

Ein deutsches Requiem von Johannes Brahms.

Mt. Das Werk ist in diesen Blättern bereits mehrfach und eingehend besprochen und gewürdigt. Meinerseits verzichte ich deshalb auf weitere Besprechung desselben; dagegen möchte ich mir erlauben, zwei andere Stimmen reden zu lassen, von deren Meinungsaustausch über das Requiem ich Zeuge war.

A. Das Requiem macht doch einen gewaltigen Eindruck. In Berliner Blättern las ich letzthin ungünstige, ja dasselbe determinirt verdammende Urtheile. Ich wurde beinahe misstrauisch, wenigstens ging ich nicht ohne Vorurtheil ins Concert. Jetzt, nachdem ich das Werk selbst gehört, glaube ich, dass Parteileidenschaft jenen Kritikern die Feder geführt hat. Durch die Aufführung bin ich ganz zu dem Werke bekehrt. So z. B. gleich der erste Chor: »Selig sind, die da Leid tragen« — lässt sich mit Grund etwas gegen ihn sagen?

B. Gewiss nicht, auch nicht gegen den zweiten Chor »Denn alles Gras, es ist wie Heu« mit seinem alterthümlichen Grabgesange, obwohl in dem Satze zu den Worten »Die Erlöseten des Herrn« einige Stellen vorkommen, die nicht recht klar zu wirken vermögen. Sonst sind beide Chöre grossartig und schön. Auch der erste Theil des dritten Satzes »Herr, lehre doch mich« etc. mit seinen herrlichen tief empfundenen Basssolis ist ganz vortrefflich; doch auch hier kommen spröde Stellen im Chorsatz vor. Was soll man aber zu dem Schlusssatz dieser Nummer sagen: »Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an«? Ein wirres Durcheinander, ein unverständliches Tongewühl, ein Chaos, das hier doch nicht gemalt werden soll.

A. Ich gebe zu, es ist ein Orgelpunkt, der seine Achillesferse hat. Aber er lässt sich auch vertheidigen und wer hindert uns, in dem liegenden *D* der Bässe und Pauke den festen Grund zu sehen — wovon, das mögen Phantasie und Poesie einem Jeden sagen —, auf dem sich die reichste Mannigfaltigkeit, durch nichts getrübt und gehemmt, entfaltet? Wer hindert uns, auf der Leiter der Poesie ins Reich der Schatten zu steigen und dem Reigen der von einem Willen geleiteten, auf demselben Grunde vereinigten seligen Geister zuzuschauen?

B. Das ist Alles recht schön gesagt. Was lässt sich nicht in die Musik hineininterpretiren! Uebrigens hat diese Idee ihre Berechtigung, die betreffenden Worte führen direct auf sie hin. Aber damit ist's nicht gethan. Ich verlange von der Musik, dass sie verständlich sei, es wenigstens nach öfterem Hören werde. Wird sie's nicht und kann ihr das Ohr, für das doch alle Musik bestimmt ist — selbstverständlich denke ich an das musikalisch gebildete Ohr — nicht folgen, so sieht's bedenklich um sie aus. Dieser Brahms'sche Satz wird nach meiner Ueberzeugung dem Ohr nie klar werden. Er ist und bleibt Musik für's Auge.

A. Aber ich wüsste doch nicht, wie man ihm mit Waffen der

musikalischen Grammatik sollte beikommen können. Ist nicht Alles regelrecht gemacht? Zeigt sich Brahms nicht als ein überaus fertiger Contrapunktist?

B. Gebe ich zu. Aber die Grammatik entscheidet hier nichts; die unschönste und unklarste Musik kann grammatisch vollkommen richtig sein. Hier ist viel zu viel gemacht und contrapunktirt, hier ist die Arbeit nicht mehr Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck geworden und der Satz deshalb höchstens als ein interessantes contrapunktisches Experiment zu betrachten. Man soll Kunst, nicht Künste zeigen.

A. Ganz recht. Aber man muss der Idee im Ganzen und Grossen doch auch Rechnung tragen, und vielleicht konnte Brahms nur durch diese Mittel erreichen, was er erreichen wollte.

B. Dann erstrebte er jedenfalls nicht das Richtige. Vom musikalisch-ästhetischen Gesichtspunkt aus betrachtet ist der Satz nicht zu rechtfertigen.

A. Ist und wird nicht auch der neunten Symphonie von Beethoven und seinen letzten Streichquartetten vorgeworfen, dass sie zum Theil unverständlich seien?

B. Allerdings. Aber hier liegt's bei weitem weniger in Verwendung der Kunstmittel als darin, dass der geistige Faden oft schwer zu finden, resp. festzuhalten ist. Und dann merkt man keine Absichtlichkeit dabei, das ist der grosse Unterschied.

A. Angenommen selbst, es wäre hier des Guten zu viel, also ein Fehlgriff gethan, braucht man sich deshalb bei einem Componisten von Brahms' Bedeutung — und er hat sich auf allen von ihm bebauten Gebieten als Meister gezeigt — gerade an dem Fehlgriff so fest anzuklammern?

B. Das thue ich keineswegs. Wenn irgend Jemand die ausserordentliche Begabung Brahms' und das, was er geschaffen hat, anerkennt, so bin ich's. Aber ich fühle deshalb nicht die Verpflichtung, mit ihm durch Dick und Dünn zu gehen, wie ein Theil seiner Freunde und Verehrer es thut, die wo möglich jeden Takt, den er schreibt, für ein Meisterwerk halten. Das hat sein Gefährliches auch insofern, als dadurch zu leicht Opposition von anderer Seite hervorgerufen wird, die dann ihrerseits ebenfalls zu weit geht. Dabei gewinnt weder die Sache noch die Person. Brahms contrapunktirt sehr gern und geschickt, häufig ausserordentlich schön klingend, mitunter aber auch beleidigend hart —

A. Für verweichlichte Ohren —

B. Nein, für jedes normale gut musikalisch gebildete Ohr. Es liessen sich der Beispiele genug anführen, besonders auch aus seinen Instrumentalwerken. Brahms thäte gut, wenn er in dieser Beziehung vorsichtiger und überhaupt ökonomischer zu Werke ginge.

A. Es ist Brahms' grosses Verdienst, dass er seinen eignen Weg geht. Da kann es am Ende leicht kommen, dass Eins oder das Andere bei ihm fremd, ja ich will sagen sonderbar klingt.

B. Das mag es immerhin, es soll nur nicht verletzen.

A. Ich sehe, wir einigen uns hierüber nicht. Gehen wir lieber weiter zu dem folgenden Chor mit den Worten: »Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!«.

B. Ja, hier tritt man in eine Oase, während man eben in der Wüste wandelte. Hier ist und klingt Alles schön und lieblich.

A. In dem hiernach folgenden Satze, mit dem Sopransolo beginnend: »Ihr habt nun Traurigkeit« etc., ist eine tiefe Innigkeit vorherrschend —

B. Und ausnehmend schön und ergreifend wirkt der erste Eintritt des Chors mit den Worten: »Ich will euch. trösten, wie Einen seine Mutter tröstet«. Diese Worte sind mit einer herzigen Kindlichkeit musikalisch wiedergegeben, die zu Thränen rührt. Einige spröde Stellen im Solo wie Chor kommen nicht in Betracht gegenüber den genialen Momenten, die der Satz sonst enthält. Es ist mir übrigens vorgekommen, als wenn die Solostimme da, wo sie zu dem Chor hinzutritt, an freier Bewegung einbüsste. Stellenweis wenigstens kann sie glauben machen, als sei sie nachträglich hinzugefügt.

A. Der Anfang von Nr. 6: »Denn wir haben hier keine bleibende Statt« bildet in seiner Heimlichkeit einen wirksamen Gegensatz zu dem nachfolgenden mächtigen Chor. Besonders charakteristisch sind die Bass-Solostellen. Und nun rauscht der imposante Chor: »Denn es wird die Posaune schallen« an uns vorüber. Ein wahres Prachtstück in seiner Art von durchschlagender Wirkung.

B. Vollständig einverstanden. Aber ich frage: kann unmittelbar nach diesem Chor mit seiner ungeheuren Machtfülle die lang und breit ausgesponnene Fuge zu den Worten: »Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft« noch ganz und voll wirken? Ich glaube nicht. Das Ohr ermüdet. Die Fuge an sich kann ich nur rühmen, sie ist, mit Ausnahme weniger Stellen, auch vollständig klar. Das Thema ist kräftig und schön erfunden, ein echtes Fugenthema. Dass von der contrapunktischen Kunst ausgiebiger Gebrauch gemacht ist, versteht sich bei Brahms von selbst.

A. Ich hatte allerdings auch das Gefühl der Ermüdung, überwand es aber bald. Mag sein, dass es besser gewesen wäre, wenn der Componist sich hier kürzer gefasst oder wenn möglich der Fuge eine andere Stelle angewiesen hätte. Ein wenig gedehnt erscheint mir auch der Schlusschor: »Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben«, obgleich er sonst wieder weit mehr fesselt. Von schönster Wirkung sind die Stellen mit den Worten: »Ja der Geist spricht« —. Es ist auch eine sehr glückliche Idee vom Componisten, am Schlusse dieses Chores in den Schluss des ersten Chors hineinzuleiten und so das Ganze abzuschliessen. Alles in Allem genommen haben wir's jedenfalls mit einem genialen Werke, mit dem Werke eines Künstlers von Gottes Gnaden zu thun.

B. Ganz gewiss. Das kann mich aber nicht abhalten, die weitere Ausstellung zu machen, dass Brahms die Singstimmen zuweilen wie Instrumente behandelt und zugleich durch die hohe Tonlage übermässig anstrengt, ich glaube ohne zwingende Gründe.

A. Das hat man, um noch einmal Beethoven heranzuziehen, auch von diesem gesagt, aber bei ihm entschuldigt —

B. Entschuldigt wohl, aber niemals gut geheissen. Zu Vermehrung seines Ruhms hat es sicher nicht beigetragen. Bei einem wenn auch genialen, so doch immer noch in der Entwicklung begriffenen jüngeren Meister kann man dergleichen noch weniger gut heissen. Eine Berufung auf Seb. Bach, den Brahms jedenfalls tüchtig studirt hat, ist hier auch nicht angänglich. Es rächt sich immer, wenn man es bei Benutzung der Kunstmittel an weiser Mässigung fehlen lässt. Jede Kunst lehrt uns, dass das Grosse auf Einfachheit beruht. O Händel!

A. Vollkommen ist nun einmal nichts auf der Welt. Seien wir deshalb tolerant.

B. Auch die Toleranz hat ihre Grenzen. Ehrlicher Tadel hat nie geschadet.

A. Aufrichtiges Lob ebensowenig. Also —

B. Es lebe Brahms!

So weit. — Die Aufführung war von Herrn Musikdirector Hille mit besonderer Sorgfalt vorbereitet, und so ging denn auch Alles ohne Wanken und Schwanken, was in Anbetracht der technischen Schwierigkeiten, die der Chor zu überwinden hat, schon etwas sagen will. Ich hätte nur gewünscht, der Chor wäre noch stärker gewesen. Das Orchester befriedigte im Ganzen, nur thaten sich und zwar bei Begleitung der Solis die Holzbläser an einzelnen Stellen mehr hervor wie nöthig gewesen wäre. Das Sopransolo sang die bereits mehrfach erwähnte Concertsängerin Fräul. Johanna Ulrich mit Sicherheit und Verständniss. Die Baritonsolis wurden von einem fähigen Dilettanten, Herrn Maler P., der im vorletzten Concert den Herakles sang, mit ganz gutem Erfolg ausgeführt. Das Publikum nahm das bedeutende Werk unverkennbar mit grossem Interesse und in den meisten seiner Theile auch mit grosser Befriedigung auf. Der grosse Orgelpunkt am Schluss von Nr. 3, über den A. und B. streiten, verblüffte es allerdings; der Eine sah den Andern fragend an, aber Keiner schien zu wissen, was er sagen sollte. Nur Eins hörte ich der Andern zuflüstern: »sie sind Alle herausgekommen, nur am Schluss kamen sie wieder zusammen«. — Ich möchte schliesslich noch der sehr geschickten Zusammenstellung des Textes zum Requiem und der in hohem Grade interessanten Behandlung des Orchesters seitens des Componisten Erwähnung thun. Eine von Herrn Hille beabsichtigte nochmalige Aufführung des Werkes scheiterte zu meinem wie vieler Anderer Bedauern an mittlerweile eingetretenen ungünstigen Verhältnissen. So hörte ich wenigstens. Dem Requiem vorher ging die recht gut ausgeführte unvollendete Symphonie (H-moll) von Franz Schubert. Die beiden Sätze erschienen mir zugleich als eine recht wohl passende Einleitung zum Requiem.

(Schluss folgt.)



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. April 1876. Nr. 17. XI. Jahrgang.

Inhalt: Bemerkungen zu dem nachfolgenden, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze. (Fortsetzung.) — Die Musik und ihre Schicksale. (Schluss.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Nova Vocalia [Compositionen von J. G. Herzog Op. 42; W. Hirsch Op. 10; Fr. Joetze Op. 18. 19; Aloys Marx Op. 1; Ph. Rüfer Op. 12; Rich. Schmidt Op. 11; Jul. Schmock Op. 18]). (Fortsetzung.) — Münchener Musikbrief. X. — Berichte (Göttingen [Schluss], Kopenhagen, Hamburg). — Anzeiger.

Bemerkungen
zu dem nachfolgenden, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze.

(Fortsetzung.)

Nur auf diese Weise kann es möglich sein, uns von den Fesseln des Nationalen zu befreien. Wir wahren damit der Kunst die Quelle aller Kraft, die Persönlichkeit; denn in der Kunst ist es nur die Menschheit, nicht aber die Nation, welche höher steht als die einzelne freie und schöpferische Persönlichkeit.

Wir müssen den wichtigen Gegenstand hiermit verlassen, um möglichst in der Nähe des Herrn Verfassers zu bleiben.

»Die Reformatoren schreiben lange Vorreden und dicke Bücher, aber die wahren Reformen werden nur durch Meisterwerke zu Stande gebracht.« (Sp. 212.) Diese Worte könnte Herr Wagner so gut geschrieben haben, wie Herr Blaze de Bury, denn trotz seiner fast ruhelosen literarischen Thätigkeit kommt jener immer wieder auf den Gedanken zurück, dass das Kunstwerk selber den Ausschlag geben und in der Aufführung sich bewähren müsse. Ist dies nicht ein ganz richtiger künstlerischer Grundsatz? Und kann es eine gerechte Beurtheilung genannt werden, wenn man jeden sich darbietenden Gesichtspunkt so benutzt, dass der tonangebende Operncomponist unserer Tage dadurch in's Unrecht gesetzt wird?

Recht deutlich zeigt sich das Bestreben, ihm möglichst wenig zu lassen, ihn möglichst klein zu machen, in dem was vergleichend über Weber gesagt wird, namentlich über seine Euryanthe. In dieser soll »die Quelle des historischen Musik-Dramas zu suchen« sein. Immerhin! Vorläufer, welche die Sache schon im Keime enthalten, giebt es von allen Dingen, und Wagner's Verwandtschaft mit Weber, ja seine Abhängigkeit von der Melodiebildung desselben kann man um so mehr mit scharfen Strichen hervorheben, weil er selber in unwillkürlicher Täuschung, der aber wohl eine gewisse Grossmannssucht zu Grunde liegt, darüber schweigt und nur Beethoven als seine Quelle möchte angesehen wissen. Aber wer sich soweit versteigt zu behaupten »Lohengrin ist nichts anderes als ein systematisches *rifacimento* der Weber'schen Composition« (Sp. 212), der zeigt eine Verkennung der wirklichen Sachlage, die mehr als ungerecht genannt werden muss. Man lese nur Sp. 212—13 die Gründe, durch welche unser Verfasser seine obige Behauptung im Einzelnen zu beweisen sucht: es läuft auf ganz oberflächliche Aehnlichkeiten hinaus. Dennoch soll man hieraus ersehen können, »dass da wie dort die Principien die nämlichen sind, aber wo der Unterschied zum Vorschein kommt, das ist in der Anwendung: Weber hat die göttliche Unbewusstheit des gebornen Genies, die Melodie strömt ihm in Hülle und Fülle zu, er ist der deutsche Bellini« u. s. w., wie Sp. 213 zu lesen ist. Die Euryanthe wird hier mit zwei Vorzügen ausgestattet, von denen sie keinen einzigen besitzt.

Zunächst will man uns also glauben machen, sie sei ein Werk müheloser Inspiration gewesen, und wir wissen doch, wie es damit bestellt war. Es war die denkbar mühevollste Quälerei, welche unserem Weber auch buchstäblich das Leben verkürzt hat. Bei diesen Worten denken die meisten Leser ohne Zweifel nur an den Text, an die unangenehme Genossenschaft mit der Dichterin Wilhelmine von Chezy, und sodann an den Wiener Misserfolg. Aber diese jetzt allgemein verbreitete Ansicht ist nur eine Folge der Schönfärberei, welche in Sachen Weber's Mode geworden ist. Der Grund liegt tiefer, im musikalischen Charakter des Freischütz-Componisten; Weber ist nicht der deutsche Bellini, sondern recht eigentlich der erste Zukunftsmusiker, und bei dieser Stellung sind die Misshelligkeiten, in welche er mit den Verfassern seiner Texte gerieth, höchst bezeichnend. Mit ihm beginnt in der deutschen Oper das Bestreben, Text und Musik in einer neuen Weise harmonisch zu gestalten, zunächst sich offenbarend in Streitigkeiten zwischen Poeten und Componisten, deren jeder von der Vortrefflichkeit seiner eigenen Leistung überzeugt war und nur die seines Partners höchst mittelmässig fand. Die Folge hiervon war, dass seit Weber die besten Dichter den Operntexte suchenden Componisten weit aus dem Wege gingen und dadurch einander so fremd wurden, dass ein Mendelssohn, mit welchem sich gern die ersten Dichter der Zeit verbunden hätten, überhaupt keinen Text mehr finden konnte. Erst Wagner löste das Räthsel und fand wieder den Dichter, aber nur in sich selber. Man mag nun an einer solchen Lösung des Jahrzehnte hindurch als offenkundiger Nothstand vorliegenden Problems Gefallen haben oder nicht, so sollte man doch wenigstens die geschichtliche Thatsache als solche achten und keine andere Kritik üben als die, welche sich aus derselben ergiebt. Will man also Weber mit seiner Euryanthe herbei holen, um die Genesis der »Zukunftsmusik« zu ergründen — und jener Meister in dem genannten Werke ist bei einer solchen Untersuchung durchaus unentbehrlich —, so kann sich nur dann ein gerechtes Urtheil hieraus ergeben, wenn man ohne Rücksicht auf Namen ganz offen und ehrlich zu Werke geht. Was Weber geleistet hat, bleibe ihm rühmlich, und wo Wagner in seinen Fusstapfen wandelt, werde er, wie sich's gebührt, als Nachahmer bezeichnet; aber auch das andere, das jüngste Ende dieser Entwicklung behalte man im Auge und

hebe hervor, was bei Weber verfehlt oder erst in einzelnen Andeutungen vorhanden, bei Wagner aber zu einem geschlossenen Ganzen ausgebaut ist.

(Fortsetzung folgt.)

Die Musik und ihre Schicksale.

Eine Studie nach dem Französischen
des *Henri Blaze de Bury*.

III.

(Schluss.)

Man kann diese ernste, mächtige und edle Natur nicht besser schildern, als es Herr Ambros an einer Stelle seines Werkes gethan hat. »Der Florentiner Luigi Cherubini ermaass alsbald »den Abgrund von Plattheit, in den die Nachfolger von Cima»rosa die italienische Oper hinein drängten, und während be»reits zu jener Zeit (1804) ein junger Mann heranwuchs, der »sie auffrischen und jene alte Vergangenheit durch die reichsten »Quellen des modernen Geistes regeneriren sollte, — wandte »sich Cherubini zu den früheren Zeiten, nahm seine Zuflucht »zu den grossen Meistern der nationalen Tradition und com»ponirte im *stile di capella* grossartige Kirchenwerke, in denen »die Meister des 16. Jahrhunderts wieder aufzuleben schienen, »jedoch ohne affectirte Alterthümelei, in der Fülle und Frische »der Kraft. Zu gleicher Zeit zog ihn unwiderstehliche Ver»wandtschaft zu den deutschen Meistern, man weiss, er liebte »Haydn, vor allem Mozart, und ihre Sprache ist auch die seine.« Wie kommt es aber, dass seine dramatische Form eben so fremd der grossen wie der komischen französischen Oper bleibt? Sie ist eben nur: sie selbst; streng und würdig, oft kalt und ebenso sehr dem Kothurn wie der Chansonette widerstrebend; das Galante, Tändelnde ist ihr gleichmässig zuwider wie das Pomphafte, und ebenso wenig kann sie jemals ein Vaudeville-Couplet scandiren, als in der Declamation und Stellung bei Talma in die Schule gehen.

Aber handelt es sich denn hier um die Nationalität? Florentiner, Wiener oder Pariser, was liegt daran? Wir haben hier nicht die Aufgabe, die Rechnung dieses oder jenes Landes aufzustellen; wir sprechen von der allgemeinen Blüthezeit, von einer vor allen andern privilegirten Stunde, und es genügt uns sagen zu können, dass auch Cherubini hierin begriffen war. Erinnern wir uns der reizenden vier Zeilen Heinrich Heine's über Chopin: »Wenn er auf dem Piano improvisirt, so glaubt »man, einen Wanderer vor sich zu haben, der aus dem Reiche »der Träume heimkehrt; man möchte ihn fragen: nun, mein »Lieber, singen die Bäume da unten noch immer so schöne »Lieder im Mondenscheine?« Wer möchte nicht gern im Stande sein, auf solche Weise einen Schubert, einen Bellini charakterisiren? Schubert, der ewig Blüthentreibende, die unerschöpfliche Inspiration, ein Midas neuer Art, der alles, was er berührt, in Melodie verwandelt, der correcte Mendelssohn, der aus dem reinsten Bergkrystalle den reichen Becher mit goldenem Rande schnitzt, der dämonische Berlioz mit seinen titanischen Visionen, ein wahrer Dichter selbst in seinen Fehlgeburten, der Sicilianer Bellini, ein Pergolese von sanfter und melodiöser Organisation mit Spontinischem Anhauche, der, wenn minder zart und schwach, vielleicht schon vor Verdi eine dramatische Reform der Rossini'schen Tradition versucht haben würde! Und nun bedenke man, dass Leute von solchem Gehalte damals nur in zweiter Reihe figurirten, blos in der Ecke standen und sich beinahe unter der Menge verloren!

Nein, solche Schauspiele blenden nicht zweimal die Welt, die Musik wie die griechische Bildhauerei hat mit Einem Schlage alles gegeben, was sie zu geben hatte. Warum sollte es bei dieser absolut modernen und klimakterischen Kunst nicht wie bei der griechischen Plastik sein, und warum sollte nicht nach der Reihe auch sie ihr Leben und ihre Seele in dem wunderbaren Aufblühen der letzten hundert oder hundertfünfzig Jahre erschöpft haben? Ohne Zweifel datirt die Musik nicht von Bach und von Händel, und wohl manche bemerkenswerthe Versuche sind den ruhmgekrönten Conceptionen dieser Meister vorhergegangen, wie es denn auch wahr ist, dass die Metopen von Selinunt jenen des Parthenons vorangingen, und dass die stirnrunzelnden Heiligen der byzantinischen Schule vor den leuchtenden und lächelnden Erzengeln des göttlichen Sanzio gekommen sind; aber, ohne irgend ein Streben zu missachten, ohne weder die Cantaten von Alessandro Scarlatti, die *concerti* von Corelli, die Orgelstücke von Frescobaldi, noch die zuweilen sublimen Compositionen jenes Stradella zu verkennen, in welchem die Flamme und die Begeisterung eines Mannes unserer Zeit zu lodern scheint; — darf man denn nicht behaupten, dass die Sprache, die man in unseren Tagen in der Musik spricht, von Bach abstammt, wie Frankreichs literarische Prosa von Pascal? Der Leipziger Organist stirbt um 1750, nachdem er in seinem Titanen-Gehirn alles Wissen der Vergangenheit angesammelt, classificirt, gereinigt und durch den Hauch seines Geistes belebt hatte; um 1868 scheidet Rossini von der Welt, — Rossini, der *magister elegantiarum par excellence*, der raffinirte Scepticismus und die cordiale Bonhomie, der Halbgott, bei dem die Kenner und die einfachen Liebhaber zusammentreffen und der überall als classisch gelten wird, wo der Geist, die Grazie, die Aristokratie des schönen Ausdruckes fortblühen. Es scheint fast, als ob man vom Alterthum her bis auf die modernen Zeiten diese beiden Schwestern sich zurufen und antworten hörte. Ohne Zweifel wird es stets Bühnen und stets Orchester geben, aber es kann wohl sein, dass auch die musikalische Kunst einen fixen Punkt hat, den sie nicht überschreiten wird. Mehr oder weniger glückliche Wiederholungen und Nachlesen im Weinberge des Herrn, das wird alles sein, die Ernte ist eingebracht, die Weinlese ist vorüber. Was kann man von der Bühne noch verlangen nach dem, was das 18. Jahrhundert und das unserige gesehen hat? was lässt sich nach der neunten Symphonie noch erdenken? Ich höre sagen: man wird es anders machen. Wir kennen dieses Spiel mit Antithesen. Den Tag nach dem Grandiosen das Zierliche, Gezierte, nach der Empfindung die Empfindelei, nach Shakespeare und Molière zuerst Marivaux, dann die Komödie der Wirklichkeiten, zum Schlusse Tabarin auf seinem Gerüste.

Eine Kunst, die sich nur durch Raffinement und technische Curiositäten zu erneuern sucht, flösst kein Vertrauen ein. Man ahmt die jetzigen Maler nach, man erschöpft die Abstufungen von grau, man lässt alle Tonalitäten von blau, rosa, violett zugleich erklingen, man endigt einen Rhythmus mit einem Accorde, welcher der Schlussnote fremd ist. Wie amüsant ist nicht eine solche Klangwirkung! Es giebt Feinheiten und Geheimnisse der Sprache, die sich dem Schriftsteller nur vermöge seiner Herzenseinfalt erschliessen und die man nicht aus dem Lehrbuche der Rhetorik schöpfen kann. Von Beethoven an beginnt der Reichthum der Modulationen uns zu überwältigen. Es gleicht anfänglich einem Schwindel; betrachten wir es aber näher, so erblicken wir in der ausgedehntesten Mannigfaltigkeit stets die Herrschaft der strengsten Ordnung, die Nothwendigkeit rechtfertigt die Kühnheit. Lange vor dem Eintritte der Modulation lässt sie uns der Componist ahnen, er zeigt sie uns wie einen Punkt am Horizonte. Wir sehen ihn gewissermaassen nach ihr hinstreben, während ihn die Tonica noch immer festhält; der Drang dauert fort, steigert sich, der Widerstand nimmt ab, und wir sind noch unter der Herrschaft des alten Tones, während schon der neue uns umfängt und einhüllt;

nichts desto weniger verfehlt der Act des Uebergangs selbst, obwohl vorbereitet und angekündigt, niemals, uns wie eine freie und spontane Manifestation zu ergreifen; der Schritt vorwärts konnte nicht geschehen, bevor der Meister ihn befohlen; er befiehlt ihn, und unsere Ergriffenheit, unser Entzücken antworten ihm. Heutzutage ist die Modulation von der grössten Launenhaftigkeit; sie ist zudem eine pikante Zerstreuung für das Ohr, sie tritt ein, ohne dass sie angekündigt ist, und vergisst oft auf ihre Lösung. Mehr als einer sucht auf diesem Wege eine Erweiterung der Sprache. Von der Classification der Gattungen darf man gar nicht reden. Wir schreiben Opern für den Concertsaal und Oratorien für die Bühne, unsere Cantaten sind Stücke von fünf Acten. Ideen, leider Gottes, haben wir nicht mehr, aber wir haben enorm viel Geist, und dieser Geist dient uns dazu, über die Ideen zu spotten, sie auszuäffen. Homer, Virgil und Theokrit, Helena und Paris, Aeneas und Dido, Daphnis und Chloe, wie komisch ist das alles, wie grotesk! Und dann das Mittelalter, Genoveva von Brabant zum Beispiel, wie drollig! die Welt der Götter und Heroen, der Romantismus, alles geht an uns vorüber.

Den Geschmack verderben, die edelsten Conceptionen zum Absurden führen, die Gemeinheit auf der Bühne als mustergültig hinstellen, auf der Scene für immer einen Faschings-Dienstag etabliren, das ist keineswegs ein so harmloses Ding, wie Manche annehmen. Wir unterhalten uns mit Aristophanes über die Schwelgerei des Sohnes der Alkmene, ohne dass unsere Bewunderung für den farnesischen Hercules darunter wesentlich Schaden leidet, und ebendasselbe lässt sich behaupten von der heiteren und gemüthlichen Parodie des alten Regime, von der Lustigkeit eines Cimarosa in *Matrimonio segreto,* eines Rossini im Barbier, eines Gretry in dem redenden Gemälde und in der falschen Magie. Diese Kunst enthält nur Gesundes, sie stammt von Molière und erquickt uns. Anders steht es mit der Parodie, mit der die gegenwärtige Bühne vergiftet ist; diese begnügt sich nicht damit, das Publikum einen Augenblick auf Kosten einer Persönlichkeit zu belustigen, sie tödtet die Idee und mit ihr den Mann von Genie, der sie in sich aufgenommen hat. Man spricht fortwährend davon, Gluck wieder auf die Bühne zu bringen, wir sehen aber, was aus Iphigenie und Thoas, Orpheus und Eurydice wird, indem sie ihr grossartiges Spiel und ihre heitere Majestät vor einer Versammlung produciren, die mit cynischen Quodlibets gesättigt wird und sich an den Refrains der Schönen Helena echauffirt! »Seht hier die Musik der Zukunft!« sagte eines Tages Rossini, indem er auf eine Partitur jenes Repertoirs hinwies, das jenen wuchernden unvertilgbaren Sumpfpflanzen gleicht, welche die Oberfläche eines Sees bedecken und von den einst so durchsichtigen tiefklaren Gewässern das von oben kommende Licht abhalten. Wir haben den Enthusiasmus und die Ehrfurcht vor den schönen und heiligen Dingen verlernt, dagegen spotten wir, würdigen wir herab und machen nach Herzenslust Bockssprünge, und wenn es uns passirt, dass wir die Hände zum Himmel erheben, so schlagen wir ein Rad und zeigen ihm unsere Kehrseite.

Die Zukunftsmusik hat sich in zwei Ströme getheilt: es giebt solche auf unseren kleinen Theatern, dann auch jene in Bayreuth, und die komischste davon ist nicht etwa die, von der man es glauben möchte. Betrachten wir am Saume des Fichtelgebirges jene kleine Stadt, wo einst der ehrenhafte, bescheidene, treffliche Jean Paul wohnte; dort lebt, verrannt in seine Ueberschätzung, ein Mann, der sich für Gott Vater hält und dem seine getreuen Anhänger in ganz Europa unaufhörlich Weihrauch streuen. Er thront in seiner Walhalla unter den Riesen, Zwergen und Walkyren, und wenn er sein Gespräch mit Odin beendigt hat, so lässt er sich zu der sonderbaren, selbst für einen Gott bedenklichen Aufgabe herab, Beethoven zu corrigiren und Gluck zu emendiren! Er revidirt, purificirt und stellt die Eroica auf feste Füsse, setzt in dem *Allegro* der fünften Symphonie Hörner an die Stelle der Fagotte, fügt der achten zwei Trompeten hinzu, nimmt dazwischen die Iphigenie in Aulis vor und zeigt seinem Gevatter Gluck, wie man das Orchester handhabt. »Wenn Gott mir die Ehre »erwiesen hätte, mich zu Rathe zu ziehen«, pflegte Alphons I., König von Castilien und Leon, zu sagen, »so würde manches »in der Schöpfung besser ausgefallen sein«. So räsonnirt dieser Mann; er sagt sich: Ich an der Stelle von Beethoven würde es so gemacht haben, und theilt ohne Umstände den Clarinetten die Partie der Oboen zu, beschneidet, überladet und behandelt ein solches Werk, als ob er das Pensum eines Schülers vor sich hätte. Ich gestehe, dass mir, wenn ich zu den Seinigen gehörte, ein derartiges sehr wenig naives Vorgehen eines alten Professors der Rhetorik mein Idol stark beeinträchtigen würde; Beethoven corrigiren, Gluck reorchestriren ist doch in der That weniger das Werk eines grossen verirrten Geistes, als eines Prudhomme. Gleichviel, dieser Mann, ein Gott oder ein Verrückter, hat den wahren Kreuzzug der Neuzeit gepredigt. Er hat in der Vergangenheit die Lösung des Principes der Zukunft gefunden: er hat das Recitativ entdeckt!

Ich scherze nicht: kehren wir zurück zum Jahr der Gnade und Musik 1600. Die Florentiner, durch ästhetische Gründe, welche völlig den unserigen ähnlich waren, bewogen, liquidiren ihren alten Bestand an Melodie und Contrapunkt und ersetzen ihn durch eine Declamation, welche sich einzig und allein damit befasst, die Betonung jedes Wortes und jeder Silbe wiederzugeben, durch den *stile recitativo* oder *rappresentativo,* wie man damals es nannte; ein langweiliger, zu Grund richtender Stil, wie man ihn stets nennen wird! Aus dieser hohlen Declamation ist das moderne Recitativ mit seinen sacramentalen Formeln hervorgegangen, mit seinen Fragen und Antworten, seinen Exclamationen und Tiraden. Das lyrische Drama hat über zwei Jahrhunderte gelebt; warum sollte es nicht noch zwei oder drei weitere und noch mehr leben? Es gehört so oft gar nicht viel dazu, dass das Rococo von gestern heute wieder Mode wird und umgekehrt. Monteverde und seine Schule führen das pathetische Element in die Declamation ein, und siehe, das Recitativ ist erfunden. Dieses Recitativ kommt seinerseits auch ausser Gebrauch, und wir regeneriren es nun durch die ewige Melodie. Was soll diese unaufhörliche Declamation? Man verspricht uns nicht ein Drama, sondern das Drama, man bemüht sich, uns darüber aufzuklären, dass das, was wir hören, von Aeschylus und von Gluck, von Goethe und von Beethoven zugleich ist, und wenn mein Gemüth für die Eindrücke wohl vorbereitet ist, wenn es auf die Anregungen der Freude und des Schmerzes, auf das Auflodern der Leidenschaft und Empfindung rechnet, was giebt man ihm dann? interessante und packende harmonische Combinationen, Trompeten- und Posaunen-Effecte, die einen furchtbaren Pathos begleiten, aber nichts von der organischen Form und der Klarheit der alten Meister, welche ihre Phrase zu bilden verstanden. »Erfindet mir doch Melodien,« sagt Schumann, »recht neue und »recht frische Melodien.«

Das wäre in der That besser; das Recept ist ausgezeichnet, aber schwer zu befolgen in den Zeiten der herrschenden Dürre, denn es steht geschrieben, dass der berühmte Traum des Pharao auch bei uns in Erfüllung gehe und dass auf die durch die sieben fetten Kühe dargestellten Jahre des Ueberflusses, die sieben magern, mit anderen Worten die Jahre des Mangels folgen müssen. Man giebt die Melodie auf, man geht an ihr vorüber, ohne sie pflücken zu wollen, sie ist wie die Trauben zu sauer; den Unseligen, welche noch danach schmachten, geht der Athem aus. Das Zeitalter der Epigonen ist angebrochen, es bleiben uns noch hier und da Manieristen, deren Ader sich

in einigen Monaten erschöpft, und Uebergangs-Virtuosen von Geist und gewandter Hand, welche untergehen, wenn sie die Mode nicht mehr emporhält. Die Sachen, welche uns amüsiren, sind Etagère-Figürchen, die unserem unbeständigen und müssigen Geschmack gemäss hergerichtet sind; sie ergötzen uns einen Augenblick, ohne dass wir uns genau darüber Rechenschaft geben, was sie werth sind, und ohne dass uns der Gedanke käme, sie der Nachwelt aufzubewahren, indem wir nur allzu gut wissen, dass sie blos als alter Plunder auf sie übergehen würden. Denn ein Kunstwerk empfiehlt sich nicht allein durch die Eigenschaften, welche ihm Erfolg in der Gegenwart verschaffen, es bedarf deren auch noch andere, von Zeit und Umgebung unabhängige; ein Künstler schafft für die Ewigkeit, indem er seinem Werke neben jenem gleichzeitigen stets vergänglichen Ideale den unvergänglichen Charakter des menschlich Schönen aufprägt. Die Musik von Mozart und von Beethoven trägt jenes unvergängliche Kennzeichen an sich, das uns auch bei der Venus von Milo ungeachtet der Verschiedenheit des Klimas, der Religion und der Civilisation in die Augen fällt; die Griechen beteten sie als Göttin, wir beten sie als ein Meisterwerk an.

Diese Verwandtschaft führt mich zu meinem Thema zurück. Jede Civilisation hat in ihrem Leben nur eine gewisse Zeit zur Hervorbringung von Meisterwerken; wie die griechische Bildnerei der Traum des Alterthums war, ist die Musik der der modernen Epoche. Alle Grade, welche die eine durchgemacht hat, musste auch die andere zu ihrer Stunde durchschreiten. Zuerst der Archaismus, die Erhebung, Rauheit: die Periode der Aegineten, — die von Händel, Sebastian Bach; dann der ideale, der schöne Stil: die Periode Phidias — Mozart, Beethoven; hierauf der verzierte, ausgeschmückte Stil, der reiche: »Du machst deine Helena reich, weil du sie nicht »schön machen konntest«, eine Phase, welche gewöhnlich dem Verfalle vorangeht, und wofür Rossini unser Held ist. Wenn man nun zugiebt, wovon ich überzeugt bin, dass die Musik eine Kunst ist, welche ihre schönste Bestimmung erfüllt hat, wo nicht eine zu Ende gegangene Kunst, so dürfte die Bewegung von beiden Seiten kaum mehr als anderthalb Jahrhunderte gedauert haben, und doch das, was sie geschaffen hat, für alle Zeiten genügen.

München. *L. v. St.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Vocalia.

(Fortsetzung.)

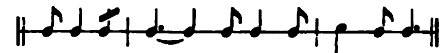
J. G. Herzog, Op. 42 »Sieben geistliche Arien« für Alt oder Bassstimme mit Orgel oder Clavier (Erlangen, Deichert. 27 S. Fol.) hat ein fast verschollenes Gewächs, welches zu Seb. Bach's Zeit im Schwunge ging, im Sinne heutiger Tonübung neubelebt. Jene älteren waren theils selbständige, theils grösseren Werken einverleibte. Bach nennt zuweilen *Aria*, *Air* ein Thema zur Variation; Engländer und Franzosen brauchens für Volkslied, Bach und die Seinen kennen auch Kirchen-Arien, selbst Chöre tragen den Namen; uns ist das Wort üblich geworden als Kunstlied der Oper, gewöhnlich in Rondoform. Hier bei Herzog hat es offenbar die Bachische Bedeutung, etwa zu verstehen als geistliche Gemüths-Ergötzung im engeren Kreise. So erscheinen denn diese Arien nicht in bestimmtem Gattungscharakter (Typus), sondern mehr als freie Meditationen. Die melodische Führung ist oft dem Recitativ untergeordnet, die Orgel ergänzt dann, was dem Gesange an rhythmischer Symmetrie fehlt. Das grösste Stück Nr. 2 »Was betrübst du dich« geht ins Concertmässige über; eine mehr periodische Melodie (S. 8 f.) durch reicheres Orgelspiel begleitet, zuweilen bedeckt, doch immer singbar, hat mehr weltliche Anklänge als wir erwarteten. Wenn wir den tüchtigen Orgelmeister und Tonlehrer, der im Gebiet des classischen Tonsatzes bewandert ist, hier wieder erkennen, so geben wir doch den Vorzug seinen »Geistlichen Chorgesängen«, deren eine Hälfte a capella innige Herzenstöne bringt, vgl. d. Bl. 1865 S. 509.

W. Hirsch, Op. 10 »Drei Kinderlieder« (Danzig, Ziemssen. 7 S. 1 M.) sind den Worten nach mehr albern als kindlich; die Melodien sind sangbar für mindestens 16jährige Sänger, übrigens mehr trivial als naiv. Nr. 2 verräth, dass die Mutter singt und orgelt, da die Intervalle des Gesanges durchaus nicht kindlich, die breitspurigen Claviergriffe sogar alten Sündern nicht alle erreichbar sind.

Fr. Jeetze, Op. 18. 19 (Danzig, Ziemssen. à 3 Seiten à 50 Pf.) besingen zwei hübsche Lieder von Reinick — die Melodien sind langweilig monoton und erhöhen nicht die Lieder, wie es sein sollte.

Aloys Marx, Op. 1 (Stendal, Franzen. 3 S. 50 Pf.) giebt eine warme Melodie ohne Ziererei in singbar wohllautender Weise mit bescheidenem Clavier zu Körner's Lied »Der Morgen kam auf rosigem Gefieder«. — Zu allgemeinerem Gebrauch möchten wir gern, um das hohe *as*²—*b*² zu vermeiden, das anmuthige volksthümliche Liedchen eine Terz tiefer versetzen, in *F* oder *E*.

Ph. Rüfer, Op. 12. Vier Gedichte von Rückert, Clavierlieder (Offenbach, André. 15 S. Fol. M. 2. 30.). Nr. 1 medial dissonant beginnend mit *dis* ⁷ — ist von der heut beliebten Art *in medias res* zu gehen, dergleichen Beethoven in wirklicher Leidenschaft mehrmal glücklich gewagt hat, was aber der glänzenden Mehrheit seiner Nachahmer, eben weils am besten fehlte, so oft gründlich missrathen ist: einzelne auch Besserbegabte scheitern wohl an dieser Coulissen-Decoration, dem lächerlichen »Wie verloren — wie verzückt, träumend« und verlieren den rechten Weg. Hier bei Rüfer ist nun der Eingang allerdings ansprechend gelungen, dann aber gehts rasch einen complicirten Weg durch vielerlei Generalbässe mit ziemlich eintöniger Sangbewegung, die mehr meditativ als melodisch schön ist. Die durchgehende Declamationsphrase:

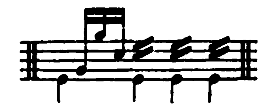


wäre noch ermüdender als sie von Haus aus scheint, wenn nicht die unermüdliche Claviererei mehr sagte: das Clavier ist Hauptperson, der Gesang Commentar geworden:



Die endlose Reihe übervoller meist 5—7stimmiger Accorde, die zugleich con- und dissoniren, nur einigemal unterbrochen durch jenes laue Vocalthema — mag dem räthsellustigen Rückert ganz angemessen sein: aber was hilfts! es ist mehr Gedanke als tonfreudige Bildlichkeit. Der Gesang, allerdings stellenweise

herzlich wohllautend, ergeht sich doch nur zu oft in chromatischen Schritten; auch ist der Umfang der Decime *fis*¹—*a*² nicht vielen Stimmen geläufig. Dennoch ist dieses erste Stück das beste der viere, mit warmen Zügen, nicht genial aber geniessbar; die übrigen stehen dagegen in absteigender Scala. Nr. 2. »Liebster, deine Worte stehlen — mir das Herz« mit der unablässigen Arpeggio-Clavierorei:



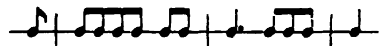
und Declamations-Singerei ist langweilig, wird jedoch erheitert durch das Epigramm *in fronte: Andante con gozzovigliato,* weil die deutschen Leser es meist nicht verstehen und meinen: da steckt was dahinter! während das plebejische Wort weiter nichts bedeutet als Schmausen, Schmecken, Lecken, Schwelgen! — Nr. 3 ist edleren Inhalts dem Gedichte nach (»Warum willst du Andre fragen«), aber der bekannten rührend schönen Betonung von Clara Schumann gar zu ähnlich an Rhythmus und Klang, um nicht ein leises Lächeln zu erregen; dennoch sind auch hier (bei Rüfer) eigenthümliche Züge. Nr. 4 »Er ist gekommen in Sturm und Regen« eine hübsche Clavier-Etude mit obstinater Figuration — wird ohne die Worte auch gefallen und beweist, dass dem Verfasser Talent inne wohnt, das aber zum rechten Menschengesange bis hieher nicht ausgebildet erscheint.

Richard Schmidt, Op. 11 »*Domine Salvum fac Regem*« (Berlin, Nieter. Partitur 9 S. [*rectius* 5, denn 4 sind der Titulatur gewidmet.] M. 1. 25. Fol.) giebt Zeugniss von dem mühseligen Amt eines Monarchen, leere Schmeicheleien in Empfang zu nehmen. Hier im fünfstimmigen Männerchor ist nichts zu holen als eine Reihe leidlicher Accorde ohne bildsame Melodie, anfangs ziemlich sauber durchgeführt, in der Mitte mehr suchend als findend, in dem 20taktigen Schlusse linkisch modulirt — alles um die geringfügigen Themen:



zu umsingen, von denen dennoch etwas besseres Chorisches zu machen war, wenns in die rechten Hände kam.

Jul. Schmeck, Op. 18 (Danzig, Ziemssen. Fol. 7 S. 1 M.) harmlos und unschädlich, besingt ein Lied von W. Müller (Der schönen Müllerin Dichter) »Nun ist dein kleines Fensterlein wohl wieder aufgethan« in gar zu regelmässigen Rhythmen:



mit wenigen Varianten, viel Clavieraccorden, wozwischen nur ein paar grelle Tritonen S. 5 einiges Gewürz geben.

(Schluss folgt.)

Münchener Musikbrief.

X.

Anfang April. Es herrscht hier leider immer noch die Unsitte, die Concertsaison während des Carneval vollständig zu unterbrechen. Die Concerte pflegen sich dann in der Fastenzeit, insbesondere wenn wie heuer der Carneval von langer Dauer ist, in einer Weise zu drängen, welche den fleissigen Besucher schliesslich fast genussunfähig und jedenfalls in der Beurtheilung des Gebotenen unwillkürlich strenger macht.

Nachdem ich sonst über die Oper in diesem Briefe wenig oder nichts zu sagen habe, freue ich mich, denselben mit dem Berichte über eine Novitätenaufführung beginnen zu können. Am 13. Februar ging »Der Widerspänstigen Zähmung«, componirt von dem jungen Schweizer Hermann Goetz, anderwärts schon ein gern gesehenes Repertoirestück, zum ersten Male über die Bretter. Es war ein glücklicher Gedanke, das lebensvolle, an drastischen Momenten reiche Shakespeare'sche Lustspiel als Sujet zu einer komischen oder richtiger gesagt Spiel-Oper zu benutzen. Der Textdichter — Josef Victor Widmann — hat seine Aufgabe mit grossem Geschicke und mit besonderem musikalischen Verständnisse gelöst; er hat, um die Hauptpersonen des Stückes: den guten Alten Baptista mit seinen Töchtern, der störrischen Katharina und der sanften Bianca, den ungestümen Petrucchio und die beiden Freier Bianca's, Lucentio und Hortensio, gehörig in den Vordergrund stellen zu können, auf einige der Shakespeare'schen Nebenfiguren und Detailzüge verzichtet und die Gipfelpunkte einiger Hauptscenen schärfer zugespitzt, um die entsprechende Grundstimmung und nothwendige Steigerung der Musik gehörig zu vermitteln. Einige Chöre der Dienerschaft und der Hochzeitsgäste sind sehr am rechten Orte eingeflochten und grössere Ensemblestücke mit entschiedener Wirksamkeit ausgestaltet. Die musikalische Behandlung zeigt einen sehr begabten und nach jeder Richtung tüchtig gebildeten Componisten, dessen Melodienfluss schön und vor Allem nobel, gefällig und originell genannt werden muss; die Melodienbildung ist nie gewöhnlich, eher hie und da zukünftlich. Anziehende kleinere Motive sind mit Gewandtheit zu Weiterführungen der musikalischen Hauptsätze benutzt. Die Harmonisirung ist meist gesund und natürlich, nur selten mit einem Anfluge moderner Härte behaftet. Belebte Rhythmen hat Goetz mit dem glücklichsten Erfolge in ansprechender Weise verwendet und namentlich hierdurch viel Abwechslung in die musikalische Gestaltung gebracht. Die formelle Gliederung und Abrundung der durch den Text gegebenen Scenen zu Arien, Duetten u. s. w. ist fast durchaus vollständig gewahrt, ohne dass hierdurch der freie Fluss der dramatischen Behandlung im Geringsten behindert wäre. Viel Nummern, besonders die Finale des zweiten und dritten Actes, sind gerade vom dramatisch-musikalischen Standpunkte aus höchst fesselnd, ich möchte fast sagen meisterhaft behandelt. Nicht ganz ebenso gelungen sind die lyrischen Episoden, wogegen die Recitative voll Frische und Leben in der Declamation wie in der Begleitung sind. Die Instrumentirung zeigt ein unverkennbares Streben nach Feinheit, aber im Ganzen eine unsichere, der Wirkungen nicht bewusste und sie zu sehr auf einander häufende Hand. So z. B. deckt die fast fortwährende Verwendung des ganzen Orchesters und das Mitspielen der Melodie, durch letzteres nicht selten den Gesang. Am wenigsten gelungen ist die auch ziemlich gedankenarme Ouvertüre. Die Oper steigert sich musikalisch und dramatisch bis zum Ende des dritten Actes, während der noch übrige vierte nur durch einen geschickten und ausgiebigen Strich so gestaltet werden kann, dass er die Gesammtwirkung nicht beeinträchtigt. Mit Rücksicht auf die letztere möchte ich »Der Widerspänstigen Zähmung« etwa mit dem »Erben von Morley« von Holstein in eine Linie stellen, wenn auch aus verschiedenen Gründen. Die Aufnahme von Goetz' Oper war hier eine günstige, aber keineswegs vollkommen durchschlagende; das Werk ist zu solid und conservativ gehalten und wird deswegen von den Anhängern der Zukunftsmusik nicht unterstützt. Für die grosse Menge ist es zu fein, und die übrigen Musikfreunde pflegen ihrem Beifalle nicht in so maassloser

Weise Ausdruck zu geben, wie es bei den Zukunftsmusikern üblich geworden ist. Die erste Aufführung der Novität, welche inzwischen ein paar Male wiederholt wurde, war unter Levi's Leitung noch keine ganz abgerundete und fertige, aber die Besetzung eine sehr angemessene. Herr Reichmann leistete als »Petruchio« so Ausgezeichnetes im Spiele wie im Gesange, dass ich mich nicht entsinne, eine bessere Darstellung von ihm gesehen zu haben. Auch Frl. Meysenheym besitzt alle erforderlichen Fähigkeiten zur guten Wiedergabe der Rolle der »Katharina«; allein sie war als Widerspänstige zu unruhig und dann viel zu schnell zahm, um noch all der weiteren Kuren zu bedürfen. Die übrigen Rollen wurden von jüngeren Bühnenmitgliedern durchaus befriedigend gespielt und gesungen.

Am 20. und 22. Februar fand das wieder hier auftretende schwedische Damenquartett im Museumssaale einen zahlreichen und höchst dankbaren Zuhörerkreis. Die Wahl dieses Locales war viel zweckmässiger als die frühere des grossen Odeonssaales; denn die feinen und vollendeten Vorträge wirkten hier viel besser als seiner Zeit in dem zu grossen Raume. Ihre Vollendung liegt ebenso in der glockenreinen Intonation, als in dem vollständig ausgeglichenen Ensemble, ebenso in der klanglichen Schönheit, als in der rhythmischen Einheit. Das ganze Auditorium war wieder entzückt und bezaubert. Die sechzehn einzelnen Nummern des Programmes aufzuzählen, welchen die Damen bei stürmischen Da capo-Rufen noch einige weitere hinzufügten, wäre ebenso uninteressant als zwecklos; meist waren sie von schwedischen Componisten und ganz nationalen Gepräges. Dadurch aber, dass fast Alles mit schwedischem Texte gesungen wird, erhält der der schwedischen Sprache nicht kundige Deutsche von den Vorträgen häufig einen mehr instrumentalen als vocalen Eindruck. Auch sollten die virtuosen Sängerinnen nicht ganz die werthvollen Werke F. Schubert's, F. Lachner's und Rob. Schumann's vergessen. Was ausser den Vorträgen der Concertgeberinnen an den beiden Abenden vorgeführt wurde, hatte grossentheils allzusehr den Charakter des nebensächlichen Füllwerkes, um der Kritik unterstellt werden zu können. Selbständige Bedeutung hatte dagegen die Wiedergabe der G dur-Sonate für Clavier und Violine von Mozart durch Frl. Le Beau und Herrn Lehner; war schon das leider zu den Seltenheiten gehörende Erscheinen eines derartigen Werkes auf einem Concertprogramme an sich sehr erfreulich, so machte die durchaus gut schattirte, von classischem Geiste getragene Vorführung den Producirenden noch mehr Ehre als die Auswahl selbst. Frl. Le Beau trat ausserdem als Componistin auf: sie schmückte ein einfaches Thema von gesunder Erfindung mit reichgestalteten Variationen, welche durchaus zu interessiren geeignet sind. Die Eleganz, die Kraft und die Sicherheit ihrer Claviervorträge zeigen die durchgebildete Virtuosin; die Weichheit des Anschlages, das Perlenspiel der Passagen und die Wärme des Ausdruckes aber noch mehr: die feinfühlige Künstlerin.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Göttingen.

(Schluss.)

Von anderen hier gegebenen Concerten ist zunächst zu erwähnen das von Frau Dr. Peschka-Leutner im Verein mit den Herren Gebrüder Klengel aus Leipzig (Violine und Violoncell) und dem Pianisten Herrn Maas gegebene sehr gut besuchte Concert. Frau Peschka-Leutner, die wir zum ersten Mal hier hörten, rechtfertigte ihren Ruf als vorzügliche Gesangskünstlerin und erntete rauschenden Beifall. Sie sang eine Ariette aus Gluck's »Paris und Helena«, Lieder von Rubinstein etc. und Variationen von Proch. Dass eine so begabte Künstlerin es über sich gewinnen kann, ein Machwerk wie die Proch'schen Variationen vorzutragen, ist mir unbegreiflich. Sie erinnern unwillkürlich an Seiltänzerei der gewöhnlichsten Art, selbst an die obligaten Verbeugungen des Seiltänzers nach jedem Salto mortale. Ausserdem war die technische Ausführung nicht untadelhaft, denn die Stimme sprang nicht immer hoch genug, ins Musikalische übersetzt: die höchsten Töne klangen nicht selten zu tief. Gab's nichts Besseres zu singen? Unter Anderen soll Rossini Arien geschrieben haben, die hinreichend Gelegenheit bieten, Kehlfertigkeit zu zeigen und die daneben doch auch etwas Musik hören lassen. Uebrigens erkenne ich die ausserordentliche Begabung der Künstlerin für colorirten Gesang gebührend an. Die Herren Klengel zeigten sich als sehr tüchtige Künstler und erwarben sich als Solospieler warme Anerkennung. Herrn Maas lernten wir schon im Winter vorher als einen Pianisten mit bedeutender Technik kennen, der sich verdienten Beifall erwarb. Dass er diesmal weniger Erfolg hatte, lässt sich wohl aus der nicht besonders glücklichen Wahl der Solostücke, sowie aus dem Umstande erklären, dass das von ihm gespielte Instrument nicht sehr ausgiebig im Ton war. Das Concert im Ganzen trug den Charakter des Potpourriartigen, das Programm enthielt zu viel Sächelchen. Um das Decorum zu wahren, leitete man ein mit einem der drei Trios für Piano, Violine und Cello Op. 1 von Beethoven, das jedoch ziemlich wirkungslos vorüber ging.

Mit dem besten Erfolge gab auch der Florentiner Quartett-Verein der Herren J. Becker, E. Masi, L. Chiostri, L. Hegyesi wieder eine Soirée für Kammermusik. Ihre Vorträge waren wie immer vollendet und gewährten einen hohen Kunstgenuss. Für das von den Herren vorgeführte Quartett von Dittersdorf konnte ich mich nicht erwärmen, und so mag's auch wohl Anderen ergangen sein. Historisch interessant ist es immerhin. Die modern glatte Ausführung mochte nöthig sein, um es unseren verwöhnten Ohren eingänglich zu machen. Sonst enthielt das Programm noch ein Quartett von Beethoven (Op. 18 Nr. 2) und eins von Schubert (Op. 125). Für die Zugaben einzelner Sätze von Haydn und Mendelssohn waren die Zuhörer sehr dankbar. Der neue Cellist des Quartetts wird Mühe haben, seinen Vorgänger, Herrn Hilpert, vergessen zu machen. Mögen die Herren noch recht oft bei uns einkehren.

Eine von dem hiesigen tüchtigen Clavierlehrer Herrn Puchtler gegebene musikalische Soirée war ich verhindert zu besuchen. Ich liess mir aber sagen, dass sie gut besucht gewesen sei und manches Interessante geboten habe.

Kopenhagen, 12. April.

A. R. Im hiesigen kgl. Theater findet gewöhnlich kein Auftreten fremder Künstler statt. Eine Ausnahme in dieser Beziehung machte das Auftreten der schwedischen Sängerin Hedwig Willmann, die sechsmal gastirte und zwar jedes Mal als Hauptperson in der »Regimentstochter«. Beregte Sängerin, deren Stärke übrigens im Vortrage nordischer Volksgesänge besteht, gefiel sehr, doch mehr als Darstellerin wie als Opernsängerin.

Im genannten Theater wurde in der letzten Zeit häufig »Der Freischütz« und »Hans Heiling« aufgeführt. Beide Opern werden hier sehr gut gegeben, und besonders sind die Leistungen des Chors und des Orchesters zu loben. Im »Freischütz« hat Herr Christophersen jetzt die Rolle des Max übernommen und führt er diese vornehmlich in gesanglicher Beziehung sehr gut aus. Besonders hervorzuheben ist die Reinheit seiner Intonation. Frl. Rung, welche die Agathe singt, ist nicht gänzlich im Besitz der Primedonnen-Eigenschaften, die diese Gesangpartie erfordert; sie ersetzt aber theilweise dieselben durch feinen und innigen Vortrag, welcher ihrer Ausführung der grossen Arie im zweiten Act sehr zu statten kommt. Frau Levinson ist dagegen der Rolle des Aennchen ganz gewachsen. — In »Hans Heiling« hat Herr Simonsen als Heiling eine seiner Glanzrollen, in der er völlig seine sympathische Baritonstimme und seinen gefühlvollen Vortrag verwerthen kann. Auch in Betreff der Darstellung hat er viele gelungene Momente. — In der vorigen Woche wurde »Le Médecin malgré lui« von Molière mit Musik von Gounod zum ersten Male hier im kgl. Theater gegeben. Die Musik Gounod's ist in manchen Theilen fein und charakteristisch; es dürfte aber wohl im Ganzen als ein Missgriff angesehen werden, ein solches Stück mit Musik zu illustriren, schon deshalb, weil die Gesangspartien nicht genügend von Schauspielern ausgeführt werden

können und eine gute Darstellung der Hauptrollen fast nicht durch Sänger und Sängerinnen zu ermöglichen ist.

Seit meinem letzten Berichte gab die Trebelli unter Mitwirkung des bekannten Bassängers C. Behrens und der Herren Ernest Vieuxtemps und Fr. Cowen hier sehr besuchte Concerte, und am zweiten Ostertage werden die Genannten auf der Rückreise von Stockholm noch ein Abschiedsconcert veranstalten. Alle Billette sind schon verkauft.

In Bezug auf einheimische Concertgeber sei noch erwähnt, dass der Flötenspieler Andersen vor einiger Zeit ein gut besuchtes Concert gab, in dem die Pianistin Thora Sanne mitwirkte. Auch die Pianistin Sophie Olsen gab ein recht gelungenes Concert. Der Organist Nebelong gab in der letzten Zeit ebenfalls mehrere Concerte und ist derselbe jetzt nach dem Auslande gereist, um zu concertiren.

Hamburg, 12. April.

E. Kr. Das letzte Abonnement-Concert der Herren Laute und Beständig am 20. März brachte an Orchesterwerken die Jupiter-Symphonie von Mozart und J. Raff's zweite Suite (in ungarischer Weise) F-dur. Zwischen beiden Instrumentalstücken standen zwei Chorwerke, »Die Flucht der heiligen Familie« von Max Bruch und »Rheinmorgen« von Albert Dietrich. Raff's Suite ist sehr lärmend und stellenweis so aufgeregt, dass man zu keinem ruhigen Grundgedanken kommen kann. Es ist eine Musik ohne inneren Gehalt, eine Idee folgt der andern und ihre organische Durchbildung verliert sich so ins Phrasenhafte, dass den Zuhörer die Geduld verlässt bis zum Schluss auszuharren. Durch zu vieles Componiren wird der bedeutende Tonsetzer seinen oft so hervorragenden Ideen und ihren künstlerischen Ausarbeitungen schaden. Eine Ueberanstrengung eigenen Arbeitens hat eine Abschwächung der inneren Kraft zur Folge. Die Chorsätze wurden gut ausgeführt; Dietrich's »Rheinmorgen hatte bei seiner ersten hiesigen Aufführung im Januar so gefallen, dass derselbe wiederholt werden musste. — Die Concerte werden im nächsten Winter fortgesetzt; es hat sich ein eigenes Comité gebildet, welches die technische Leitung derselben übernommen; die künstlerische Direction verbleibt den Herren Laute und Beständig.

Das letzte Concert des Cäcilien-Vereins am 21. März war ausschliesslich dem Vortrage kurzer A capella-Gesänge gewidmet. Die einzige Unterbrechung derselben bestand in einer Cantate von Hauptmann mit Begleitung von Orgel und Posaunen. Herr Voigt hatte im Vorgeführten ausser der sentimentalen Cantate von Hauptmann eine vorzügliche Wahl getroffen, denn die Chorgesänge von Eccard, Lotti, J. C. Bach, S. Webbe, Schumann, Hauptmann, Mendelssohn etc. gehören zu den Cabinetstücken des A capella-Gesanges. Ihnen schlossen sich noch zwei Lieder des als Sänger und Componist so hoch geschätzten Georg Hentschel an, von denen das erste »Rosen und Dornen« verdiente gerechte Anerkennung fand. Alle Vorträge gelangen vorzüglich. Das eifrige Streben unseres trefflichen Voigt, gestützt auf die umfassendste Kenntniss des A capella-Gesanges — verbunden mit der künstlerischen Fähigkeit seiner Sänger, erzielten eine recht gelungene Aufführung. Möge Herr Voigt noch recht lange dem Cäcilien-Verein, der eine Stätte der reinsten Kunstpflege ist, in steter Frische und Thatkraft vorstehen.

Die unter Herrn Mehrkens stehende Bachgesellschaft brachte am 4. April Händel's Herakles zur ersten hiesigen Aufführung. Dem Beispiele der Berliner Hochschule folgend, war die Einrichtung der Aufführung äusserlich der in Berlin ähnlich. Ausser den Streichinstrumenten und den von Händel vorgeschriebenen Oboen, Trompeten, Pauken und Hörnern, wirkte das Clavier, im Sinne des Meisters gespielt, mit. Man hatte in richtiger Erkenntniss des Wahren, alles fremde Hinzuthun vermieden. Trotz der erheblichen sehr nothwendigen Kürzungen währte die Aufführung 3½ Stunden. Das oft sehr schleppende Tempo war die Ursache der zu grossen Ausdehnung. Bis auf einzelne nicht zutreffende Ideen in der Auffassung gelangen die acht Chöre recht gut. Seit einer längeren Reihe von Jahren hatte die Bachgesellschaft nicht die Fähigkeit, ein so bedeutendes Werk zum Vortrag zu bringen; Herrn Mehrkens gebührt daher das grosse, nicht hoch genug anzuerkennende Verdienst, dem Bachverein durch sein ernstes Streben wieder eine Stellung verschafft zu haben. Unter den Solisten, welche alle aus Berlin berufen waren, verdient Herr Georg Hentschel als Herakles die volle künstlerische Anerkennung. Die wunderbare Partie wurde durch seinen vollendeten Vortrag meisterhaft zur Geltung gebracht. Fräul. Asmann als Dejanira und Fräul. Hohenschild als Lichas leisteten Anerkennenswerthes. Die Iole der Frl. Schmiesekamp und der Hyllos des Herrn Rusack liessen mancherlei zu wünschen übrig. Der Eindruck des grossartigen Werkes selbst war überwältigend.

Rubinstein feierte grosse Triumphe als Clavierspieler bei uns. Das gesammte Gebiet der Clavierliteratur führte er in seinen drei sehr zahlreich besuchten Concerten vor. Jedes Programm war chronologisch geordnet und brachte eine Elite classischer wie moderner Compositionen. Seine Vortragsweise ist wie stets die geniale, er hält sich freilich an das Object, aber dennoch hat seine Auffassungsart mancher Componisten, wie z. B. die Beethoven's und Bach's, noch mehr Subjectivität als früher. Der Drang, eigenartig zu gestalten — wie wir ihn in so vielen besonders grösseren seiner Compositionen kennen, verlässt ihn nicht bei der Reproduction. Bei allen Aussetzungen seiner Vortragsweise bleibt sein Spiel dennoch stets grossartig, es ist in seiner Gesammtheit, bei der ungeheuren Ausdauer und Unfehlbarkeit des Gedächtnisses die Leistung eines Titanen. *)

Am 11. April gelangte das neue Oratorium »Luther«, Text von Hofrath W. Rossmann, Musik von L. Meinardus, in der grossen Michaeliskirche unter Leitung des Herrn von Bernuth durch unsere Singakademie zur Aufführung. Das Werk besitzt ausserordentlich schöne Chorsätze, manche derselben sind mit Recht dem Grossartigsten an die Seite zu stellen, was in den letzten 20 Jahren auf dem Gebiete des modernen Oratoriums geleistet wurde. Die Partie des Luther, die umfangreichste der Solopartien, ist sehr modern aufgefasst; seine Arien und Recitative enthalten dabei aber sehr viel Interessantes. Die Ausführung war nicht in allen Theilen gelungen. Chor und Orchester beherrschten die Schwierigkeiten, die das Oratorium bietet, nicht, es machten sich mancherlei Ungenauigkeiten bemerkbar. Die Solisten waren Frau Otto Alvsleben, Frau Luise Warburg, die Herren Candidus, Bletzacher und Hill.

Die unter Herrn John Böie stehende Altonaer Singakademie brachte am 7. April Reinecke's »Belsazar« und Hofmann's »Schöne Melusine« zur Aufführung. Der wenn auch nur kleine Chor leistet im einheitlichen Vortrage bei gutem Ensemble recht Anerkennenswerthes, das Orchester war gebildet aus Mitgliedern des philharmonischen Vereins. Unter den Solisten zeichneten sich einige kunstverständige Dilettanten besonders aus. — Reinecke's »Belsazar«, Dichtung von Fr. Röter, ist eine wirkungsvoll gearbeitete Composition, Hofmann's »Melusine« nach Worten von W. Osterwald hingegen ein seichtes Machwerk voller Reminiscenzen im modernen Salonstil gehalten.

Frau Fridrich-Materna trat am 7. April zum letzten Mal auf, als Fidelio. Ihr Gastspiel war von ausserordentlichen Erfolgen begleitet. Ihre Leistungen als erste dramatische Sängerin sind ganz vorzüglich. Als Ortrud, Adriano und Fidelio fand sie die grösste Begeisterung. — Verdi's Requiem wurde am Charfreitag zum letzten Mal vorgeführt. — Franz Nachbaur ist für ein zweimonatliches Gastspiel hier eingetroffen; der Sänger wird bei uns sehr gefeiert, für seine künstlerische Bedeutung werden ihm der Ovationen reichliche gespendet — zu viel für das, was er zu leisten befähigt ist. — Am 28. August wird das neue Stadttheater in Altona unter Pollini's Direction mit Goethe's »Tasso« eröffnet. — Herr Concertmeister John Böie hat seine artistische Thätigkeit beim philharmonischen Orchester und Conservatorium niedergelegt. Sicherm Vernehmen nach wird Herr Bargheer nach Hamburg übersiedeln und die Stelle des Herrn Böie übernehmen.

*) Aus der von uns vermutheten Wiederaufführung seiner »Maccabäer« bei dieser Gelegenheit ist nichts geworden, die Oper scheint also definitiv begraben zu sein. Auch in den drei Concerten trat Rubinstein nur sehr schüchtern als Componist hervor; nur das erste derselben, welches im Theater stattfand, brachte grössere Orchesterstücke von ihm. *D. Red.*

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. Mai 1876. **Nr. 18.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Verbesserung des Musikunterrichtes. IV. — Bemerkungen zu dem in Nr. 48 bis 47 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Nova Vocalia [Compositionen von Carl Schneider; Robert Schwalm Op. 7, 17, 19, 22; Hugo Seidel Op. 2; Fr. Wilh. Sering Op. 75; Theodor Stauffer Op. 9; Julius Steenberg; Victor Styrcea]). (Schluss.) — Münchener Musikbrief. X. (Fortsetzung.) — Berichte (Leipzig, Stuttgart). — Anzeiger.

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes

Von **A. Tuma.**

(Fortsetzung von Nr. 44.)

IV.

Methode ist bekanntlich die Art und Weise, wie das Unterrichtsobject (der Lehrstoff) an das Unterrichtssubject (den Schüler) gebracht wird. Die Methode ist also der Apparat, durch welchen der Inhalt des Lehrsystems dem Lernenden zugeleitet und bei diesem zum Wissen und Können wird; je mehr dieser Apparat den Stoff zergliedert, je besser seine Leitungsmittel sind und je ausgiebiger sie wirken, desto vorzüglicher ist er.

Die Methode wirkt durch Vortragen, Vorzeigen, Einprägen, Aufgeben, Fragen und Selbstbelehren, und es muss die beste Methode nicht nur die Eigenschaft besitzen, dass sie in allen diesen Punkten das Beste leistet, sondern sie muss auch fern von der Sucht, »immer und immer Neues zu geben«, nur auf das Können und Thun Werth legen, weil der Schüler nur das versteht und behält, was er sich erarbeitet hat.

Der Vortrag soll klare Vorstellungen von Erscheinungen und Vorgängen erwecken; durch den Vortrag muss also der Lehrstoff stets in den Gesichtskreis des Schülers gestellt erscheinen und dies wird der Fall sein, wenn bei der Wahl der Ausdrücke nicht nur die Deutlichkeit angestrebt, sondern auch das Auffassungsvermögen der Lernenden berücksichtigt wird. Besonders leichtfasslich und gemeinfasslich gestaltet sich der Vortrag, wenn der Vortragende, als er seine Aufgabe durchdachte, nicht zu erwägen vergass, ob er Grundbegriffe zu bestimmen oder Begriffe zu abstrahiren hat, ob Eigenschaften von Objecten oder die letzteren selbst Gegenstände der in Aussicht genommenen Begriffsbestimmungen sind, und in welcher Form jeder Begriff zu geben ist, wenn daraus ohne Zurückgreifen auf längst Vorhergegangenes die Ableitung eines neuen Begriffes möglich sein soll.

Unterstützt wird der Vortrag durch das Vorzeigen des Objectes, durch das Beispiel. Die Haltung und die Bewegungen der Finger, der Hand und des Armes beim Spielen. Die Stellung der äusseren und der sichtbaren inneren Mundtheile beim Singen, die dabei durch das Athmen hervorgerufenen sichtbaren und hörbaren Erscheinungen u. s. w. sind Objecte, die *in natura* vorgezeigt werden müssen; der Lehrer muss daher in der Lage sein, diese Objecte vollkommen richtig zur Anschauung zu bringen, und falls er selbst als Sänger, Spieler oder Componist auftritt, diesbezüglich nicht nur (so wie es zum Zwecke des Lehrens genügt) im Detail, sondern auch im Ganzen Musterhaftes leisten. Am allerwenigsten kann es dem Unterrichte zuträglich sein, wenn concertirende Lehrer oder nebstbei auch als Lehrer wirkende Concertisten ihren Lehren entgegen handeln und indem sie, eine besondere Sicherheit oder einen hochgradigen Affect zur Schau zu stellen beabsichtigen, durch nicht zur Sache gehörige Bewegungen oder ein oft lächerliches Geberdenspiel denkenden Schülern Gelegenheit geben, über den Werth der Vorschriften und Regeln, deren strenge Befolgung ihnen ans Herz gelegt wurde, und über die Nothwendigkeit, dieser Weisung nachzukommen, Betrachtungen anzustellen, deren Resultat entweder die Verurtheilung der Regeln oder die Verurtheilung der Leistung des Lehrers sein muss, weil in diesem Falle die Vollkommenheit der Leistung die Wahrheit der Regel und umgekehrt die Wahrheit der Regel die Tadellosigkeit der Leistung ausschliesst.

Wurde das Lehrobject durch den Vortrag klar gestellt und durch Vorzeigen zur Anschauung gebracht, so tritt die Thätigkeit des Schülers in den Vordergrund, denn dieser hat nun das Object je nach dessen Beschaffenheit auf geistigem oder auf physischem Wege oder auf beide Arten zu studiren und es sich durch dieses Studium einzuprägen. Dabei kann der Lehrer selbstverständlich nicht unthätig bleiben, denn ihm liegt es ob, dem Schüler bei diesem Studium behilflich zu sein, ihm mit sicher wirkenden Mitteln an die Hand zu gehen und überhaupt dahin zu wirken, dass sich der Schüler eine unfehlbare Lernmethode aneigne. Alle Bewegungen der Glieder vollziehen sich auf Geheiss des Willens, es haben daher auch alle Mittel, die das Einüben von Gliederbewegungen zu fördern geeignet sind, ihren Ursprung in der Willensthätigkeit; dasselbe ist bezüglich der auf die Beseitigung der Mitbewegung abzielenden und auch jener Mittel der Fall, welche Gesangschüler zur Bewerkstelligung der vor, während und nach der Erzeugung oder Verbindung von Tönen zu vollbringenden sichtbaren und nicht sichtbaren Stellungen und Bewegungen der dabei mitwirkenden Körpertheile anzuleiten bestimmt sind, und daraus ergiebt sich, dass gedanken- und systemlose Versuche ebenso vergeblich sind als mit Unaufmerksamkeit und Zerstreuung betriebenes Einstudiren es ist. Was der Schüler, ohne das Denken und Wollen bemerkbar in Anspruch nehmen zu müssen, ganz richtig und tadellos zu vollbringen in der Lage ist, »das kann er«, das Lernen hat er also bezüglich dieser Objecte überstanden; da aber nichts gelehrt wird, um wieder vergessen zu werden, so ist fortgesetzte Uebung, es ist das Wiederholen des bereits Erlernten erforderlich, und zwar besteht diese Nothwendigkeit besonders gegenüber jüngeren Schülern und Anfängern in

Betreff technischer Objecte, weil jüngere Schüler zum Erlernen von Manipulationen in der Regel eines kürzeren Zeitraumes bedürfen als ältere Personen, die letzteren aber das in diesem Punkte wirklich Erlernte aus einem bekannten Grunde nicht in dem Grade, wie es unter gleichen Umständen bei jüngeren Schülern zu geschehen pflegt, nämlich so weit abhanden kommt, dass von einem »ganz vergessen haben« die Rede sein kann und Anfänger überhaupt noch viel zu kurze Zeit lernen, als dass sie durch das blosse Einstudiren ein dauerndes Können begründen und die ununterbrochene Uebung entbehren könnten. Wiederholungen müssen oft und stets mit der grössten Genauigkeit vorgenommen werden, und das Ergebniss der Wiederholungen muss immer darin bestehen, dass sich der Schüler sagen kann: »Ich weiss das, was ich gelernt habe für alle Zeiten.«

Bis zu welchem Grade der Vollkommenheit sich der Schüler das bereits Gelehrte angeeignet hat, zeigt er durch Lösung von Aufgaben und durch Beantwortung von Fragen. Aufgaben, die zu diesem Zwecke dienen, müssen umfassend, d. h. so beschaffen sein, dass der Schüler bemüssigt ist, bei ihrer Lösung aller Theile des bisher verarbeiteten Lehrstoffes zu gedenken; ausserdem müssen solche Aufgaben entweder auf Zeit gegeben, d. h. es muss ein Zeitraum bestimmt werden, binnen dessen die Lösung zu geschehen hat, oder es muss von dieser Bestimmung Umgang genommen und aus der Länge des verbrauchten Zeitraumes auf den Grad der Fertigkeit des Schülers geschlossen werden. Aehnliches ist bezüglich der durch Fragen geforderten Antworten der Fall, denn es kann auf eine gestellte Frage entweder eine augenblickliche Antwort verlangt oder es kann dem Schüler gestattet werden, darüber nachzudenken. Welcher von den beiden Vorgängen in einem gegebenen Falle vorzuziehen ist, lässt sich nur mit Berücksichtigung des Prüfungsmotivs und der Beschaffenheit des Prüfungsobjects beurtheilen.

Wie aus der Beschaffenheit der auf diese Fragen erfolgenden Antworten und aus der vollständigen Richtigkeit der Lösung dieser Aufgaben oder aus der Anzahl und Art der in den letzteren vorkommenden Fehler die Classificirung der Leistungsfähigkeit des Schülers hervorgeht, ist bekannt; Aufgaben und Fragen dienen jedoch nicht blos zu Prüfungszwecken, sondern sie sind in ihrer Eigenschaft als Einprägungsmittel um so mehr unentbehrliche Bestandtheile jeder Methode, weil durch sie der Schüler zur Selbstthätigkeit aufgefordert, zum Abstrahiren angeleitet und so durch Selbstbelehrung jener Selbständigkeit im Denken und Thun entgegengeführt wird, welche, bedingt durch das Können, den Kern jedes vollständigen Lehrerfolges bildet.

Der Zeitraum, dessen ein Schüler zur Bewältigung eines Objectes bedarf, ist im Voraus nur etwa auf Grundlage von Erfahrungen, oft aber sogar nicht annähernd bestimmbar, es können daher auch Aufgaben, die als Einprägungsmittel figuriren, nicht auf bestimmte Zeit gegeben werden, und falls durch derlei Aufgaben auch die Selbständigkeit des Schülers begründet werden soll, darf mit dem letzteren bezüglich der Lösung dieser Aufgaben nur das Neue besprochen, und es darf ihm nur das gezeigt werden, was er dem Vorhergehenden zufolge nicht wissen oder aus diesem voraussichtlich ohne Beihilfe nicht abstrahiren kann und dies muss selbst auf die Gefahr hin geschehen, dass die gedachten Theile der Aufgabe möglicher Weise eine fehlerhafte Lösung erfahren und die Aufgabe darum in Permanenz bleiben muss. Dass dieses Verfahren auch beim Einstudiren von Tonstücken einzuhalten ist, ist selbstverständlich, denn während der Lehrzeit kann das Erlernen eines Tonstückes nie Zweck, sondern nur Mittel zu irgend einem Zwecke sein, und da jede gute Methode nur didaktische Zwecke in Aussicht nimmt, Unterhaltungszwecke jeder Art aber wegen des aus ihrer Verwirklichung erwachsenden Zeitverlustes und der dadurch herbeigeführten Ablenkung vom graden Wege als ausserhalb ihres Bereiches liegend verwerfen muss, so kann ein zu erlernendes Tonstück überhaupt nur ein wesentlicher Bestandtheil des Lehrmateriales sein und muss folglich auch ebenso behandelt werden wie jeder andere Theil des systemisirten Lehr- und Uebungsstoffes.

Verfügt einerseits die Methode über alle Mittel, die zur Bewerkstelligung des Verständnisses und des Einprägens der Lehrobjecte erforderlich sind, und wird andererseits beim Lehren eines durch das andere vorbereitet, nur wenn das Vorhergehende genau aufgefasst und vollständig eingeübt wurde, auf das Folgende übergegangen und folglich nicht die Quantität, sondern nur die Qualität als werthvoll betrachtet, so ist die Methode lückenlos. Lückenlosigkeit des Lehrsystemes und Lückenlosigkeit der Methode sind die Haupterfordernisse zur Ertheilung eines wahrhaft erfolgreichen Unterrichtes; fehlen dem Unterrichte diese Erfordernisse, so ist sein Ergebniss im besten Falle ein Scheinerfolg.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen

zu dem in Nr. 13 bis 17 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze.

(Fortsetzung.)

Blicken wir von diesem — wie ich hoffe freieren — Gesichtskreise aus auf Weber's Euryanthe, so wird es nicht schwer, den eigentlichen Grund des Texthaders mit der »Dichterin« zu erblicken. Es war die Unklarheit des Musikers über die Anwendung seiner Tonmittel, ja das heimliche Gefühl der Unzulänglichkeit derselben für den vorgesetzten, aber bei näherem Herantreten nie ganz deutlich zu machenden Zweck. Der allgemein vorhandene Zweifel, ob das Gebiet der grossen Oper wirklich sein Berufsfeld sei, war doch noch etwas Anderes, als der Ausdruck des Neides über die Erfolge des Freischütz: es offenbarte sich darin das instinctive Gefühl von den Grenzen seines Talentes. In vielen Stücken hat er diese Zweifel glänzend widerlegt, im Ganzen aber nur bestätigt. Widerlegt hat er sie durch bewundernswerthe Einzelheiten, namentlich aber durch den feinen vornehm ritterlichen Duft, welcher über das Ganze gebreitet ist; bestätigt durch den Misserfolg. Also mangelnder augenblicklicher Erfolg könnte Zweifeln und Vorurtheilen zur Bestätigung dienen? Nur in seltenen Fällen, und der Weber'sche ist eben ein solcher. Worin bestand und besteht noch der dauernde Misserfolg dieser von Zeit zu Zeit erneuerten und alsbald immer wieder abgesetzten classischen Oper Weber's? Darin, dass es ihr trotz einer durchgehends herrlichen Musik und eines einheitlich künstlerischen Charakters des ganzen Werkes dennoch nicht gelungen ist, Gestalten zu schaffen, die sich als Ideale in die Neigung der Menschen eingenistet haben. Wer sind und was bedeuten Adolar, Euryanthe, Lysiart und alle die Andern? Schemen sind's, die schöne Musik singen, als Charaktere aber ein Gemisch von Widersprüchen bilden.

Was ist hiergegen der Lohengrin! Zunächst ist sein äusserer Erfolg ein so allgemeiner, dass er sich dadurch als ein echtes Werk seiner Zeit documentirt. Schon länger als zwanzig Jahre steht er fest auf unseren Theatern, und die Zeugnisse des Auslandes, soweit sie bisher vorliegen, lassen dort etwas ähnliches voraussehen. Die vorjährige Londoner Aufführung wurde von beiden Theatern fast gleichzeitig unternommen und riss beide aus einer ziemlich drückenden Klemme. Hervorragende Sänger und Sängerinnen haben einen Lohengrin, eine Elsa, Ortrud u. s. w. so sehr zu ihrem Eigenthum gemacht, dass

die Namen beider, des Sängers und seiner Rolle, den Zeitgenossen fast untrennbar geworden sind und so verschmolzen auch in der geschichtlichen Erinnerung fortdauern werden. Und endlich das Publikum — welcher Art ist der Erfolg bei ihm? Mit entzücktem Verständniss folgt es der Handlung und erblickt in den Hauptgestalten die Verwirklichung hoher glänzender Ideale. Der Text wird wie edle Poesie betrachtet und findet gleich der Musik jenes naive Verständniss oder Empfängniss bei Mündigen und Unmündigen, welches durch keine Kritik zu erschüttern ist. Kinder sind so begeistert davon wie Erwachsene und prägen sich namentlich die Worte mit Leichtigkeit ein. Auch in London sagten mir Kunstfreunde, die ebenso hochgebildet wie in musikalischen Parteifragen harmlos sind, dass der auszeichnende Vorzug des Lohengrin gegen sonstige Opern in seinem schönen poetischen Texte bestehe. Ein solches Lob berührt aber mehr, als nur die Worte allein. Alles erwogen, liegt in dieser Oper ein Product vor, welches von allen Zuhörern als ein unzweifelhaftes Originalwerk empfunden wird und bei welchem kein Unbefangener an die abhängige Nachahmung eines anderen Opus denken kann. Singt man uns also das Lob der Euryanthe, um eine Dissonanz in Lohengrin zu bringen, wie von O. Jahn an (in seinem Bericht über die erste Leipziger Lohengrin-Aufführung in den Grenzboten vor mehr als 20 Jahren) bis auf unseren französischen Verfasser von allen sogenannten ersten Kritikern mit verdächtiger Uebereinstimmung geschehen ist, so wird man nicht sagen können, dass derartige Gründlichkeiten geeignet sind, die Achtung vor der Kritik sonderlich zu erhöhen. Es sieht allzusehr so aus, als wolle der Kritiker den betreffenden Autor unschädlich machen; der beurtheilende Kunstrichter verwandelt sich also damit in einen anklagenden Verfolger, was ihm niemals gestattet sein kann, denn in Sachen der Kunst giebt es keinen Strafrichter. Zugleich liegt in einer solchen Verschiebung der künstlerischen Werthverhältnisse eine Irreleitung des öffentlichen Geschmackes, weil die Nutzanwendung lauten würde: Ihr, die ihr von Lohengrin entzückt seid, bewundert vielmehr Weber's Euryanthe als das wahre Originalwerk, als das Product echt künstlerischer Inspiration, welches ihr über der modernen Nachahmung ganz vergessen habt! unwissender und undankbarer Weise vergessen habt! Die Verleitung liegt hier darin, dass etwas als ein Ideal hingestellt wird, was solches nie gewesen ist noch jemals sein kann. Das Publikum geht daher auch seine Wege; es amüsirt sich über die Kritik, namentlich wenn sie »geistreich« ist, lässt sich aber in dem, was ihm gefällt, dadurch nicht im mindesten bestimmen, man kann sogar sagen, es verstehe oder begreife dieselbe nicht einmal, und das eben ist der stärkste Beweis, dass es sich hier um ein Werk wahrhaft gegenwärtiger Kunst handelt. Ob dieses Werk unserer Tage, ob dieser Lohengrin auf die Dauer seine gegenwärtige hohe Stellung behaupten und, wie alle wahren Meisterwerke, aus einer wiederholten unbefangenen künstlerischen Prüfung als Ganzes stets unversehrt hervorgehen werde, bleibt allerdings noch eine Frage für sich und wird dadurch nicht bejaht, dass diese Oper zur Zeit eine der Stützen unserer Operntheater bildet. Hier sollte nur hervorgehoben werden, dass durch eine Vergleichung mit Euryanthe wohl Manches im Lohengrin näher beleuchtet, aber keiner seiner eigenthümlichen Vorzüge vermindert oder gar beseitigt wird. Diese Vorzüge aber sind es, welche das eigentliche Werk ausmachen.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Vocalia.

(Schluss.)

Carl Schneider (Op. x. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 19 S. Fol. 3 M.) bringt acht Clavierlieder für tiefe Stimme, sehr unerquicklich, viel Recitativ, viel Accorde, bald gebrochen, dann wieder lang orgelpunktisch aushaltend. Reiner Gesang ist kaum vorhanden, jedenfalls leuchtet das Licht spärlich z. B. in Nr. 3. Auffallend aber sind die durchaus linkischen Schlüsse:



Diese Clausula überlistet den Liszt — wollen wir nicht eines schönen Morgens auch einmal schliessen mit Mendelssohn's Quintsexte — und dann ultimo mit Francisci unnennbarem — *c e gis?* Hier der Schneider ist auf dem Wege dahin.

Robert Schwalm, Op. 7 »Das Lied wird That«, eine lächerliche Fanfaronade des neudeutschen Chauvinismus, ist uns zum zweitenmal ins Haus gefahren, nachdem es d. Bl. 1873 Sp. 86 nach Gebühr beleuchtet war mit einem Urtheil, dem wir noch heute beistimmen. Desselbigen Schwalmes Op. 17 (Drei Lieder für Bass und Clavier. Danzig, Ziemssen. à 75 Pf.) enthält drei Nummern, deren Nr. 1 »Als Noah aus dem Kasten war« das heitere Lied von Kopisch, längst köstlich componirt von Reissiger, hier in der neuen Bearbeitung keineswegs gewonnen hat; Anlehnung an Reissiger findet statt in der glücklichen Wahl von H-moll und in verwandter Melodirung — was hier neu gegeben, ist bedeutend schwächer. — Nr. 2 ein Weinlied mit wenig Witz und viel Behagen, ist demgemäss noch immer leidlich in Töne gebracht, wobei das canonische Duettiren des Claviers mit der Stimme nicht übel klingt, wenn die Melodie nur mehr edle Heiterkeit zeigte! — Nr. 3 beginnt mit einem verrenkten Ritornell, dessen Phrase:



wenn wir nicht sehr irren, ein Witz sein soll — es ist in der That eben so witzig wie der arme Text vom Weintrinken, wies damit zugeht, anfängt und ausgeht —. Op. 19 desgleichen drei Lieder für mittlere Stimme und Clavier. 75 Pf. Op. 22 desgleichen für höhere Stimme. 1 M. In diesem letzten Heft sind Versuche zu harmonischen Abenteuern, die sich wohl für die Pagode in Bayreuth eignen möchten: nur ein paar der wunderlichsten, — nicht schlimmsten! — zur Ansicht. S. 3 Z. 2:



das sagt das Clavier zum Intermezzo des stillwandelnden Mondes, während Autor schlafen geht. — Opferliebende Verleger!

Hugo Seidel, Op. 2. Heilig, Gedicht von Niedermeyer, für Chor und Orchester (Partitur 21 S. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 M. 75 Pf.) leidet an dem, woran fast alle heutigen Heiligenbilder, dass ihnen Niemand glaubt. Matte Melodie, brockenweise unter die Stimmen verkrümelt — zudringliches geschwätziges Orchester, nicht überfüllt, aber irrweglich in kleine Einfälle zerlaufend, an einigen Höhepunkten, z. B. »(Gott . . .) schuf . . . . werde« urplötzlich mit Paukenschlag übergossen, dass Einem — komisch zu Muthe wird. — Harmonische Führung ungelenk — S. 12. 15. 17 machen die Instrumente den Accord, der den Stimmen fehlt — S. 19 T. 6 ereignet sich eine Minderdecime *gis*—*b*[1] in Liszt'scher Stimmführung, aus falscher Umkehrung der übermässigen Sexte *b*—*gis*[1] — u. s. w. Das ganze Stück ist ideenleer, inwendig kalt — wenn auch die schlimmsten Thorheiten der Zeit nicht vorkommen. Gesuchte unbegreifliche Missklänge sind nicht darin, ausser dem letztgenannten Beispiel. Das Wollen ist vielleicht besser als das Können?

Fr. Wilh. Sering, Op. 75. »Helm ab zum Gebet«, Männerchor und Orchester (Clavierauszug 15 S. Fol. 1 M. 20 Pf. Magdeburg, Heinrichshofen) könnte ebenso gut Spontini componirt haben: sein nahverwandtes Patriotenlied »Wie heisst das Volk, das . . . Es ist dein Volk, Borussia«, das man vor 40 oder 50 Jahren in Berlin hören musste, ist rascher verblichen als es geschrieben war, der poetische und musikalische Theil war beides gleich hohl und leer: Trompetengeschmetter und punktirte Recitativ-Melodien — das war der Inhalt. Ist nun auch Sering seines Zeichens ein Deutscher, sind seine melodischen Ansätze zuweilen wärmer, bringt er auch einen lutherischen Choral mit dramatischen Variationen, endlich gar einen Versuch im *fugato* — es sind manche Züge besser, ansprechender als seine theoretischen Bücher und geistlichen (Choral-) Compositionen: der Eindruck dieses Ganzen ist nicht einheitlich, nicht begeisternd, schon darum nicht, weil das Hauptgewicht der Cantilene bei den Instrumenten ist, deren Klangfarben den Werth der Menschenstimme verdunkeln, auch in der Nachahmungsfigur der Bässe S. 14. 15 mit linkischer Zierlichkeit das Amen illustriren.

Theodor Stauffer, Op. 9. »Aus den Schweizerbergen«, Cyklus von Schweizerliedern. (Zweite Sammlung: Frühlingsbilder. Leipzig, J. Rieter-Biedermann. à 2 M. 25 Pf. 15 S. Fol.). Die drei Lieder dieses ersten Heftes der zweiten Sammlung sind volksthümlich singbar, allerdings in etwas abgesungener Weise; aber es kommen auch wirkliche Anklänge des Volkstones vor, so dass sogar das Clavier entbehrlich scheint in Nr. 2 und 3; dagegen Nr. 1 ein unerträglich langes Claviertremolo verübt, wodurch freilich die phlegmatisch bildlose Singstimme vor Schaden gehütet wird. Gleich anfangs verletzt der harmonische Schritt 𝄢 *A* (5 4) *f* (6 3) *fis* (4 3) | *E* (5 4 — ♯) gegen die altbewährte Regel der Diesis-Auflösung. — Die zweite Hälfte dieser Nr. 1 antwortet auf das A-moll vorher mit A-dur, in ziemlich anmuthender Melodie; die Melodie Nr. 2 hat neben dem willkommnen Jodler S. 8. 9 doch viel Fremdartiges, vornämlich darin, dass unbequeme Zeilenansätze und grosse Intervallensprünge durch ein ganz salonfähiges Clavier begleitet sind.

Julius Steenberg, (4) Clavierlieder (Kopenhagen, Loose — Leipzig, Leede. 13 S. Fol.) arbeitet wiederum mit viel schauerlich futurischem Dissonanz-Apparat. — Nr. 1 hackende vielpunktirte Melodie mit immerwährenden Prolepsen. Nr. 2 hat bei brillantem Claviergenuss so wenig Vocales, dass Autor sogar S. 5 befiehlt *parlando* zu singen — statt *cantando!* Nr. 3 Fingerübung, recht zum Ueben gemacht: die darauf geklebte Singerei hat die Beischrift »In malayischer Form« — es ist nicht eben zu viel darin, doch anfangs wehmüthig wohllautender, vielleicht volksthümlicher Anklang. Nr. 4 lässt alle Schleusen los, um Hammer und Kehle in Zwiespalt zu setzen. Einzelheiten von wirklichen Gesangstellen — besonders S. 6. 12 — erregen nur das Bedauern, dass bescheidene Naturanlage sich wilder Willkür hingiebt, statt was Ordentliches zu lernen. Die Wahl der zwei Lieder von Chamisso und Heine, beide geringen poetischen Werthes, beweist ohnehin des Autors nicht für Vocalität gebauten Sinn.

Victor Styrcea bringt sechs Clavierlieder (Leipzig, Breitkopf und Härtel. 19 S. Fol. 3 M.), welche wiederum weniger*) Vocalität enthalten als brillante Clavier-Etuden; diese letzteren sind allerdings besser gesalzen als die vorigen, nicht eben hoch virtuosisch, aber interessant namentlich im ersten und letzten Stück. Nr. 1 besingt den vielbesungenen Heine'schen Fichtenbaum mit dem grundlegenden Thema:



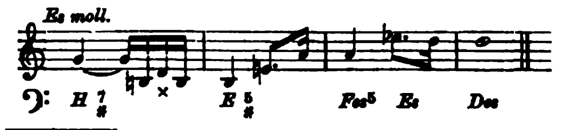
welches mit viel Tremolo zerarbeitet eigentlich drei Dinge neben einander treibt: Recitativ-Gesang, unschön veränderten Worttext, eitles Fingerspiel. Zu der Figur



S. 3, 3, 4 bedarf es hünenlanger Finger, die für Geld nicht zu haben sind. Die Sangphrase

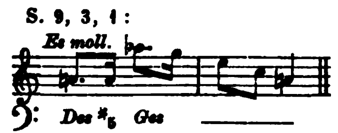


ist ebenfalls nur wenigen Stimmen erreichbar — vielleicht ists auf die Jungfer *donataria* gemünzt. Nr. 2 Heine's »Du bist wie eine Blume« — auch wer nie die Schumann'sche Melodie gehört, wird diese matte Declamation verschmähen. Nr. 3 Rückert's »Er ist gekommen« hat mehr Frische und Sangmässigkeit, wenigstens im Hauptthema, auch besser anschliessendes Clavier: beides gilt aber nur dem Anfang und Schluss, die Mitte ist gräulich durch enharmonische zum Theil unlesbare Abenteuer; S. 8, 4, 1 zu singen:



*) Richtiger: gar keine — oder schlechte, ganz gräuliche, namentlich in Nr. 5, einem rasend verliebten Marionettenspiel des hypochondern Poeten Otto Ludwig. — Und diese selbe Nr. 5 hat gerade den schönsten Instrumentalschluss! S. 15 — wo nur im vorletzten Takt verdruckt ist *d* statt *fis*.

ist gesitteten Menschenkindern unmöglich — ingleichen:



Berichtigungen. Sp. 183, zweite Notenzeile, Takt 3 ist zu lesen in der Oberstimme *b* statt *c*, ebendaselbst in der Unterstimme *e* | *es* statt *e* | *e*. Sp. 183, unterste Notenzeile, Takt 3 ist zu lesen *c* [*cis*] statt *H* und *eis* statt *e*.

E. Krüger.

Münchener Musikbrief.

X.

(Fortsetzung.)

Ein anmuthiges Damentrifolium, die Pianistin Frl. Marie Aub von hier, die Violinistin Frl. Theresine Seydel von Wien und die Sängerin Frl. Marianne Mayer von hier, concertirten am 2. März mit vielem Erfolge im Museumssaale. An Begabung und technischer Ausbildung ragte unzweifelhaft Frl. Aub am meisten hervor. Ihre stilvolle und geistig reife Auffassung zeigte sich zunächst in den 32 C moll-Variationen von Beethoven und in dem B moll-Scherzo von Chopin, ihr weicher, nüancirter Anschlag in einem Pastorale von Scarlatti-Tausig und ihre sichere, klare Bravour in den Tanzmomenten von Herbeck-Liszt und in der *Polacca brillante* von Weber-Liszt. Kann auch Frl. Aub bei ihrer bedeutenden Technik das virtuose Bravourspiel entschieden als ihre Domäne in Anspruch nehmen, so wäre es doch schade, wenn sie mit einem so ausgesprochenen Vortragstalente und einer so warmen Auffassung nicht ganz vorzugsweise das classische Spiel cultiviren würde. Eine Schülerin des Herrn v. Bülow und der Frau Tausig muss zwar die Liszt'schen und Tausig'schen Transcriptionen und Verballhornungen studiren, kann sie aber als selbständige Künstlerin nicht früh genug wieder bei Seite legen. Violinistinnen werden heutzutage immer rarer; Fräul. Theresine Seydel, eine Schülerin Hellmesberger's, ist jedoch eine in der That seltene Geigerin. Sie besitzt vor Allem einen vollen Ton von aussergewöhnlicher Innigkeit, Lieblichkeit und Wärme, welcher namentlich in einem Salonstück ihres Lehrers und in einem *Andante* von Gluck den Saiten herrlich entströmte. Die höchst schwierige Sonate mit dem Teufelstriller von Tartini spielte sie mit grosser Reinheit, Sicherheit und Fertigkeit; allein die Sonate verlangt doch zu sehr eine ganz kraftvolle und energische Männerhand. Zu Anfang des Concertes hatten Fräulein Aub und Frl. Seydel in verständnissvoller Weise eine ungedruckte dreisätzige Sonate von A. W. Ambros gespielt, wovon das kurze Scherzo-Finale am meisten anspricht. Der Autor ist ein so geistreicher und anziehender Feuilletonist und Musikschriftsteller, dass man sich ungern von ihm eine gleichgültige melodische Phrase oder eine stockende musikalische Periode gefallen lässt, und deswegen wirkt das Opus weniger, als es vielleicht sogar wirken würde, wenn es einen anderen Autornamen trüge. Fräul. Marianne Mayer erfreute in Liedern von Mendelssohn und Schubert ebenso sehr durch ein klangvolles, leicht ansprechendes Organ, als durch dessen kunstgerechte Ausbildung und eine gute Textaussprache. Mögen die drei jungen Damen auf ihrer beginnenden künstlerischen Laufbahn fortgesetzte Erfolge und viel Glück finden!

Mit grossem Interesse hatten die hiesigen Musikfreunde die Ankündigung von des greisen Ole Bull letzter Concerttournée vernommen. Der seiner Zeit auch in diesen Blättern schon vielbesprochene Virtuose hat München als junger Mann im Jahre 1839 besucht, vorher und nachher die halbe civilisirte Welt bereist und nun manches Jahr in der behaglichen Häuslichkeit seiner norwegischen Heimath verlebt. Wie man hörte, kam er jetzt direct aus Aegypten hierher; er gab am 6. und 18. März zwei gut besuchte Concerte im Odeonssaale vor einem schnell vollständig enthusiasmirten Publikum. Ole Bull ist vor Allem eine schon durch sein Auftreten gewinnende Künstlererscheinung: ein schöner Greis von nicht zu verkennender Aehnlichkeit mit F. Liszt, aber voller und freundlicher, mit dem verbindlichen Lächeln eines Weltmannes für den herzlichen Empfang nach allen Seiten mit Lebhaftigkeit dankend. Das Orchester beginnt mit der Einleitung des A dur-Concertes aus des Künstlers eigener Feder; ein männlicher Ernst legt sich über seine Züge und er bringt sofort einen jener berühmten dreistimmigen Sätze, womit er jeder Zeit die Bewunderung aller Kenner errang. Sein Vortrag klingt jugendfrisch und unfehlbar sicher; die grössten Schwierigkeiten scheinen ihm nicht die geringste Anstrengung zu machen. Sein Spiel im mehrstimmigen Satze, mit Octaven, mit dem springenden Bogen, dann seine Staccati und seine glockenreinen Flageolettöne sind in der That bewunderungswürdig. Ausser diesem Violinconcerte spielte der geniale Virtuose bei seinem ersten Auftreten noch eine Siciliana und Tarantella und eine Polacca guerriera eigener Composition und nach oft wiederholtem Hervorrufe zwei Solostücke von Paganini mit fabelhafter Technik; bei dem zweiten Auftreten mit grösster Innigkeit und zartester Tongebung das Larghetto aus dem Clarinettenquintette von Mozart, eine Paraphrase über »Reich mir die Hand, mein Leben« für die Geige allein mit den schwierigsten Doppelgriffen, eine ansprechende neucomponirte Phantasie »Auf den norwegischen Alpen« und Variationen über den »Carneval von Venedig«. Sein Ton ist nicht sehr gross, zumal in den oberen Lagen, aber seine Cantilene von ergreifender Innigkeit und Verschiedenheit der Klangfarbe. Ich habe noch wenige Künstler gehört, welche sich in eine so unmittelbare Beziehung zum Auditorium zu setzen wissen: dasselbe lauscht bald mit angehaltenem Athem, bald wird es durch kühne und feurige Passagen fortgerissen. Ole Bull weiss wie kein Anderer den Ton zu charakterisiren und auch hierdurch sein Publikum ganz und unbedingt zu fesseln: er weint auf seiner Geige, er lacht, er wird zornig oder schmeichelnd, rührend oder heroisch. Diese Modulationen zeigten sich am vollendetsten im »Carneval von Venedig«. Seine Compositionen sind, wie ein Berichterstatter dieser Blätter seiner Zeit treffend bemerkte, Musik in Stücken, aber keine Musikstücke; man vergisst indessen leicht über dem Vortrage den Inhalt. Das technische Geheimniss seiner Spielweise, woraus er aber selbst gar keines macht, besteht übrigens nicht allein in der vielbesprochenen flachen Saitenlage, sondern mehr noch in einer eigenthümlichen Haltung der linken Hand, wodurch fast jede Drehung derselben vermieden und den mechanisch-physikalischen Gesetzen bei der Tonerzeugung möglichst Rechnung getragen wird. Der Meister beabsichtigt, wie er mir mittheilte, seine reichen Erfahrungen noch in einem theoretischen Werke der Mit- und Nachwelt zu überliefern, wofür ihm dieselbe gewiss zum Danke verpflichtet ist. Mit Ole Bull concertirten: die Sängerin Frl. Alwine Bonn aus Hamburg, welche durch den guten Vortrag einer Arie aus »Così fan tutte« wenigstens den üblen Eindruck verwischte, den ihr höchst affectirter coquetter Liedergesang gemacht hatte, und der Hofpianist Herr Leonhard Emil Bach von Berlin, ein glatter, virtuoser aber nicht sehr tiefgehender Spieler von bedeutender Technik.

(Fortsetzung folgt.)



Berichte.

Leipzig, 15. April.

Nachdem am 30. März mit dem letzten Gewandhausconcerte die eigentliche Saison des Winterhalbjahres 1875/76 beschlossen worden war, fand, wenn wir so sagen sollen, noch eine kurze Nachsaison statt, in welcher das Concertleben in vollem Gange blieb. Den Anfang machte am 2. April eine Matinée im Saale des Gewandhauses, welche als ein Werk der Pietät anzusehen war, indem sämmtliche Nummern des Programms von drei Blinden: Max Junker (Violine), Bernhard Pfannstiehl und Arthur Müller (Pianoforte) ausgeführt wurden und der Ertrag selbst wieder zur Unterstützung des Ersteren, der ganz besondere Begabung für Musik zeigt, bestimmt war. Die Begleitungen der Soli hatte ein Theil des Gewandhausorchesters bereitwilligst übernommen. Wahrhaft bewundernswerth sind die Resultate, die der Unternehmer, der verdienstvolle musikalische Lehrer der hiesigen Blindenanstalt, Herr Heinrich Klesse, mit seinen Zöglingen in verhältnissmässig kurzer Zeit erzielt hat. — Am Nachmittag desselben Tages fand eine Novitätenaufführung in dem Musiksaale des Commissionsrath Seitz statt, deren Hauptwerke in dem Streichquartett Op. 20 von Theodor Kirchner, die Scene Nr. I, II, IX, X aus dem zweiten Acte der Oper »Die Maccabäer« von Anton Rubinstein und der Sonate (E-moll) für Pianoforte und Violine Op. 116 von Carl Reinecke bestanden. Von den beiden Instrumentalwerken wirkte hauptsächlich das letztere durch die grössere Reife seiner Themen, wenn demselben auch die Plastik und wohlthuende Licht- und Schattenvertheilung, und im letzten Satze durchaus der Adel der Schönheit fehlt, so nahm sich das Quartett von Kirchner doch noch etwas zu schemenhaft aus und kam es darin an keinem Orte so recht zu einer klaren Exponirung und Entwicklung der Hauptgedanken, als dass dasselbe mit jener Sonate hätte concurriren können. Die Scenen aus den »Maccabäern«, die übrigens durch die Sänger Fräul. v. Hartmann, Heinemeyer und die Herren Lissmann und Ruffeni recht gut ausgeführt wurden, nahmen sich so innerlich öde und undramatisch aus, dass wir Rubinstein kaum in denselben wieder zu erkennen vermochten; möglich, dass diese Scenen sich im Rahmen des Ganzen besser ausnehmen, als so aus allem Zusammenhange gerissen. Zum Theil sehr Ansprechendes enthielten die kleineren Chöre und Sololieder von Mühldorfer, Jensen, Reinecke, Klughardt, Stör und Schwalm. — Mittwoch den 5. April gastirte das Florentiner Quartett der Herren Jean Becker, Enrico Masi, Luigi Chiostri und L. Hegyesi hier. Zwei lebende Componisten Jos. Rheinberger und H. v. Herzogenberg hatten das Glück je eines ihrer Streichquartette von diesen vorzüglichen Künstlern, die im Zusammenspiel das Erdenklichste leisten, interpretirt zu sehen. Das Werk von Rheinberger (C-moll Op. 89) enthält manches Blühende, gehört aber unseres Erachtens nicht zu den bedeutendsten Kammermusikwerken dieses Tonsetzers. Umgekehrtes gilt von dem Quartett (D-moll) H. v. Herzogenberg's; dasselbe ist die frischeste und geklärteste Arbeit, welche wir bis jetzt von diesem Componisten kennen gelernt haben. Die dritte Programmnummer bestand in L. van Beethoven's Quartett (G-dur Op. 18 Nr. 2). Nach dem ersten und vor dem letzten Quartett wurden noch zwei einsätzige Zugaben eingeschoben, die eine der älteren, die andere der neueren Schule angehörig (von Haydn und Raff). — Für die zweite Aufführung des Bach-Vereins am 6. April hatte man die Cantaten »Jesu, der du meine Seele«, »Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe«, »Halt im Gedächtniss Jesum Christ«, und zwei geistliche Lieder für gemischten Chor: a) »Gieb dich zufrieden«, b) »Dir, dir Jehova, will ich singen« etc. gewählt; da für dieses Concert keine Billets an die verschiedenen musikalischen Zeitungen verausgabt worden waren, müssen wir uns nur auf die Erwähnung desselben beschränken. — Am Palmsonntag Nachmittag führte Herr Professor Richter mit seinem Thomanerchore und dem städtischen Orchester das Requiem von Jos. Rheinberger hier zum ersten Male auf. Wir waren verhindert dasselbe anzuhören, vernehmen aber von competenter Seite, dass es ein sehr interessantes Werk sein soll. — Das sich direct daranschliessende Concert des Riedel'schen Vereins in der Nicolaikirche hatte folgendes Programm: »Ein feste Burg ist unser Gott« von Leo Hassler, die Improperien von Palestrina, Präludium und Fuge (H-moll) von J. S. Bach, Jephta, Oratorium von Giacomo Carissimi, Adagio für Violine und Orgel von Jul. Röntgen, Zwei Gesänge für gemischten Chor aus Op. 71 von Carl Banck, Sonate für Orgel (C-moll) von Jos. Rheinberger und Zwei biblische Bilder für Solostimmen und Begleitung aus Op. 49 (Nr. 3 und 5). Die Chöre waren wie gewöhnlich gut einstudirt, liessen aber, gleich den Solostimmen, an Wohlklang und reiner Intonation stellenweise Einiges zu wünschen übrig. — Am 14. April im Charfreitagsconcert endlich ward diese Nachsaison durch Bach's Matthäus-Passion beschlossen. Im vergangenen Jahre hatte man für die Charfreitagaufführung Händel's »Messias« gewählt; da jedoch Bach's grosse Passion der Feier des Tages ganz besonders entspricht, und die Vorführung gerade dieses Werkes zu einem gewissen Gefühlsbedürfniss für die Einwohnerschaft Leipzigs geworden ist, so durfte man deren Wiederaufnahme auch in doppelter Hinsicht willkommen heissen. Die Aufführung selbst, welche diesmal durch die Sänger Frl. Gutzschbach, Frl. Fides Keller (aus Hamburg) und die Herren Geier (vom Domchor zu Berlin), Gura und Ehrke (vom hiesigen Stadttheater) unterstützt wurde, war durchgängig eine würde- und weihevolle. Besonderes Verdienst erwarben sich um dieselbe Herr Geier durch die verständnissvolle Interpretation der sehr anstrengenden Partie des Evangelisten, sowie Fräul. Gutzschbach durch die einfache, innig beseelte Wiedergabe der Nummern 13, 33, 57 und 58. Fräul. Fides Keller hat zwar ein prachtvolles Stimmenmaterial und eine vorzügliche musikalische Sicherheit, nicht aber eine tiefere Innerlichkeit einzusetzen. Der »Christus« des Herrn Gura dagegen litt eher an einem Zuviel des Pathos, dessen Gedehntheit zuweilen über die Grenze des Würdevollen hinausging. Ganz Unantastbares hinsichtlich stilvoller Auffassung und Wiedergabe Bach'scher Musik gaben uns aber die Herren Concertmeister Röntgen (Violine), Hinke (Oboe) und Barge (Flöte) in ihren Solos Nr. 47, 26 und 58. Die Chöre waren diesmal bei weitem stärker besetzt, als in den letzten Jahren. Wir erblickten zu unserer Freude in dem ersten Chore manchen tüchtigen Sänger wieder, dem Bach's Passion durch die Mitwirkung in früheren Aufführungen in Fleisch und Blut übergegangen ist, und der sich, wenn auch nicht ein hervortretendes, so doch ein nicht zu unterschätzendes Verdienst um die diesmalige Aufführung erwarb; nur der zweite Chor hätte bei einzelnen Einsätzen noch etwas mehr Tonprägnanz und Schlagkraft entwickeln können. Ein verfrühter Einsatz einiger Chorsoprane gegen das Ende hin blieb zum Glück nur ein schüchterner Versuch, der das Ganze nicht schädigte.

Stuttgart, 19. April.

Zum Schluss der Concertsaison hat sich in den letzten Tagen so viel Musik zusammengedrängt, dass sich's wohl der Mühe lohnt darüber zu berichten.

Am Freitag vor Palmsonntag schlossen die Quartett-Soiréen ab. Die Quartettisten (Singer an der Primvioline) hatten sich diesmal durch andere Kräfte aus der Hofkapelle verstärkt, um zuletzt das Beethoven'sche Septuor vorzuführen. Auf den Palmsonntag und den Ostertag fielen, wie alljährlich, die beiden letzten Abonnementconcerte der Hofkapelle. Dazwischen war, am Dienstag, Schumann's Manfred-Musik zu hören, und am Charfreitag S. Bach's Johannes-Passion. Aus dem Palmsonntagsconcert nenne ich die mit vielseitigem Beifall aufgenommene Wiederholung der C moll-Symphonie von Abert, Violoncellvorträge Cossmann's und das »Schicksalslied« von Brahms; die Bestandtheile des Osterconcerts waren die unvollendete Symphonie in H-moll von Schubert, drei Marienlieder von Brahms und »Der Rose Pilgerfahrt« von Schumann. Die erwähnten Compositionen von Brahms hatte man in Stuttgart zuvor noch nicht gehört, auch nicht die vollständige Musik zu Manfred; nur die Ouvertüre war mehrmals in Concerten vorgekommen. »Der Rose Pilgerfahrt« war zwar vom Krüger'schen »Neuen Singverein« und schon früher von einem älteren Singverein unter L. Stark's Leitung aufgeführt worden, doch immer nur mit Clavier, während hier das Orchester so sehr wesentlich ist; das Werk durfte also gleichfalls als Novität für uns gelten.

Welch bedeutende Stellung Brahms unter den neueren Componisten einnimmt, konnte wieder das »Schicksalslied« beweisen, dessen grosse Wirkung aus dem Clavierauszug noch nicht erkennbar ist. Es dürfte wenige Musiker geben, welche Hölderlin's Dichtung so tief zu erfassen vermocht hätten, wie sie hier in Tönen zu uns spricht. Fein und sinnreich ist der Weg den Brahms zu einem beruhigenden Schlusse gefunden hat. Er konnte nicht mit der trostlosen Anklage



des blinden Schicksals abbrechen, noch weniger den Chor zu der milden Eingangsbetrachtung zurückführen; da lässt er die schmerzlich erregten Wellen nach und nach im Nachspiel des Orchesters sich glätten und dieses, indem es sachte wieder in die Anfangsmusik einlenkt, versöhnend ausklingen. — Die drei Marienlieder (Der Jäger; Magdalena; Der englische Gruss) haben eigenthümlichen, frischen Reiz, fast an Wallfahrtsgesänge gemahnend. Bei der Aufführung liess man mit den Singstimmen Blasinstrumente gehen, vielleicht weil der Theaterchor an länger dauernden A capella-Gesang nicht recht gewöhnt ist.

Byron's Manfred wurde von Mitgliedern der Hofbühne »mit vertheilten Rollen« gelesen, damit der Schumann'schen Musik die richtige Grundlage nicht fehle. Wirkliche Bühnendarstellung, wie sie in München mit Glück eingerichtet worden ist, wäre wohl noch besser gewesen, obwohl dabei die vom Dichter vorgeschriebenen Decorationen und Erscheinungen vielleicht einen Theil des Publikums von der Musik stärker abgezogen haben würden als die schwarzen Fräcke und weissen Handschuhe. Das Trauerspiel selbst kann heute wenig Eindruck mehr machen; das gruselnde Behagen an bandloser Hyperromantik ist der jetzigen Generation fremd geworden, die sich nicht mehr einreden lässt, jener von hochpotenzirtem Spleen gequälte Manfred sei ein ungeheuer interessanter Mensch, ein zweiter Faust. Warum ergreift uns dagegen Goethe's Faust noch immer mit der alten Macht? Dass auch Manfred alle Wissenschaft durchstudirt hat, Zauberkünste versteht und Geister citirt, macht ihn noch nicht zum Faust. An das angeblich Titanenhafte in Manfred's Natur scheint Schumann selber nicht ganz geglaubt zu haben; wenigstens verräth seine Ouvertüre kaum etwas davon, die an sich ein wirkungsvolles und gutgearbeitetes Stück ist. Die übrige Musik hat es weniger mit Manfred selbst als mit den verschiedenartigen Geistern zu thun; sie ist durchweg schön, und bei einigen melodramatischen Stellen konnte man bedauern, dass das gesprochene Wort die volle Hingabe an die Töne beeinträchtigt. Die Ausführung durch die Hofkapelle war musterhaft.

»Der Rose Pilgerfahrt« ist ein wunderliches Ding, zuerst der »Dichtung« wegen. Wer sie nicht kennt, der möge sich alsbald für 20 Pfennige das in Leipzig bei Breitkopf und Härtel gedruckte Textbüchlein anschaffen; er wird für diesen geringen Preis ein heiteres Viertelstündchen geniessen beim Lesen einer Poesie, welche in meist leichtflüssigen Versen eine unglaubliche Syrup-Sentimentalität ausströmt. Dabei wimmelt's von wunderschönen Redensarten. »Der Abendschlummer umarmt die Flur«; die ersten Blumen »schau'n mit Kindesaugen uns frühlingsgläubig an«; es weht »ein duftdurchfrischter Morgenwind«; der Wald verheisst einem liebekranken Herzen: »mein leises, kühles Rauschen küsst deine Wunden zu« u. s. w. In solch blühender Sprache lassen sich sogar die Müllersleute, der Todtengräber und der Jägerbursch vernehmen; nur die schlimme Frau Martha, welche von der pilgernden Rose eine Art Wanderbuch verlangt und dann die Bitte um Obdach schnöd abweist, spricht wie ein gewöhnlicher Mensch. Und nun erst die Fabel des Gedichts! Ernst Schulze hat es nicht verdient, dass man seine »bezauberte Rose« geradezu umkehre. Wenn eine zarte Jungfrau, um sie vor ungestümen Freiern zu schützen, durch Feen auf ein Jahr in eine Rose verwandelt wird, so hat dies vom Standpunkt des Märchens nichts Auffallendes. Wenn aber Moritz Horn daraus den Schluss zog, man könne ebensogut eine wirkliche, am Strauch gewachsene Rose zeitweilig zu einem Mädchen umformen lassen, so ist das eine sonderbare Logik. Tanzende Elfen hören des Nachts die klagende Stimme einer Rose, »der das Herz vor Sehnen brach«, weil sie menschlich lieben und geliebt werden möchte. Die Elfenfürstin verleiht der lüsternen Blume Menschengestalt und das neugebackene Jüngferlein »Rosa« zieht aus auf Liebesabenteuer. Nach ihrer ersten unliebsamen Erfahrung mit Frau Martha gelangt sie auf einen Kirchhof, wo man eben des Müllers Tochter begräbt. Durch Vermittelung des Todtengräbers wird sie im Müllerhause als Ersatz für das verlorene Kind aufgenommen. Sofort liebt und heirathet sie der Försterssohn, dem sie nach Jahresfrist ein »Knöspchen« schenkt. Trunken von Mutterglück sagt sie sich: »Mein ward der Erde Seligkeit, nach dieser giebt es keine Freud«; also verzichtet sie auf ihr Menschendasein und will wieder in's Pflanzenreich zurücktreten; sie meint: »das ist kein bleicher, schwarzer Tod, das ist ein Tod voll Morgenroth!« womit vielleicht — falls man sich überhaupt etwas dabei denken soll — auf die neu zu erwerbende Rosenfarbe angespielt ist. »Und wie sie noch so leise spricht, verlöscht der Augen Frühlingslicht«. Was der böslich verlassene Ehemann dazu gesagt habe, erfahren wir nicht. Aber der bescheidentliche Rücktritt unter die Blumen kommt doch nicht zustande; denn plötzlich erschallt ein Chor von Engeln, welche die Scheidende wegen unbekannter Verdienste in den Himmel aufnehmen. Ich bin in der poetischen Literatur zweiten oder dritten Ranges zu wenig bewandert um zu wissen, ob noch andere Werke des Dichters existiren; indessen hege ich den für mich tröstlichen Verdacht, »Moritz Horn« sei pseudonym und in Wirklichkeit ein Frauenzimmer. — Zwischen Byron's herber Tragödie und dem süssen Rosentext besteht ein Gegensatz. Dass der Illustrator der erstern nach dem zweiten greifen konnte, ist nur begreiflich weil dieser allerdings der Musik mannigfache Angriffspunkte darbietet: Preis des Frühlings und des Waldes, Tanz und Sang der Elfen, Leichenzug und Grablied, Hochzeitreigen, zuletzt noch Engelchor. Die Composition verläuft recht anmuthend; etwas Verwunderliches ist aber auch von ihr zu sagen, doch in anderem und besserem Sinne als vom Text. Durch den ganzen ersten Theil (im Textbuch 10 enggedruckte Seiten) schliesst sich der Gesang einfach den Versen Wort für Wort an, nicht formlos, aber — wenn man die Elfenmusik und das Begräbnisslied ausnimmt — ohne ausgeprägten Gliederbau; es klingt manchmal wie Vorahnung der »unendlichen Melodie«. Der Componist konnte es, bei dem meist erzählenden oder schildernden Inhalt der Verse und wenn er überhaupt vom Fleck kommen wollte, kaum anders halten. Das Verwunderliche und Merkwürdige ist nun aber, dass man sich dabei nicht langweilt, und darin liegt gewiss ein Lob. Das fliesst immer so artig fort, wir werden nicht ergriffen, nicht aufgeregt, bekommen aber keine Trivialität zu hören, dafür gar manche liebliche Wendung und sehr hübsche Instrumentaleffecte. Für elegante Damen muss diese Musik ein wahres Ideal sein; sie werden von ihr auf's angenehmste im Tone des feingebildeten Salons unterhalten, doch nicht so gefangen genommen dass gelegentliche Blicke auf die Toilette einer Nachbarin unterbleiben müssten. Einen Mann aber könnte beim behaglichen Einschlürfen der anmuthigen Klänge der sträfliche Gedanke beschleichen: eine Cigarre von edlem Blatt wäre dazu nicht übel. Eine andere Farbe zeigt der zweite Theil des Werkes. Zwar zieht sich Erzählung und Zwiegespräch auch durch diesen, aber er enthält eine Reihe Nummern von festerem Gefüge, bei denen es nun doppelt wohlthut dass man unter dem weichen Fleische das formbestimmende Knochengerüst durchfühlt. Gesunde Heiterkeit spricht aus dem Duett (Sopran und Alt), mit welchem die zum Hochzeitsfest geschmückte Mühle besungen wird. Die Heiterkeit steigert sich zu kräftigem Humor in dem Chorreigen: »Im Hause des Müllers da tönen die Geigen«, dessen Anfangstakte den Mozart'schen Scherz stimmender Violinen und Bässe nachahmen. Der unter vorwiegendem Hörnerschall den Wald verherrlichende Männerchor liederkränzelt ein wenig. Die schwächste Nummer scheint mir der Engelchor, von welchem man, da er das Werk schliesst, etwas höheren Schwung erwarten durfte. Im Ganzen möchte ich die »Peri« über die »Rose« stellen; doch getraue ich mir nicht dies sicher auszusprechen, weil der frühere Eindruck einer vollständigen, vom Orchester begleiteten Aufführung der Peri mir schon zu fern liegt.

Der Weg von der Rose zur Johannes-Passion ist gerade so weit wie der von Schumann zu Bach. Die Ausführung des grossartigen Werks durch den Verein für classische Kirchenmusik unter Mitwirkung der Hofkapelle war eine vorzügliche, die Stiftskirche überfüllt, wie immer bei den Charfreitags-Aufführungen. Von den der Hofoper angehörigen Solisten muss in erster Linie unsere unverwüstliche Frau Marlow genannt werden, welche die Sopran-Arien wieder mit innigem Verständniss und mit jener tadellosen Reinheit sang, die wir an der schönen Stimme seit ihren jugendlicheren Jahren gewohnt sind. Die Basspartie hatte an Stelle des diesmal verhinderten Herrn Schütky Herr Hromada übernommen und mit bestem Erfolg durchgeführt. Auch des Violoncellisten Herrn Boch ist dankbar zu gedenken, welcher die ursprünglich für Viola da Gamba geschriebene Begleitung der Alt-Arie (H-moll) ganz in der einer Bach'schen Composition angemessenen Weise vortrug.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. Mai 1876. **Nr. 19.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Anmerkungen zu dem Artikel: »Don Juan im neuen Opernhause zu Paris« (Nr. 10 und 11 d. Bl.). — Bemerkungen zu dem in Nr. 12 bis 17 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Die Viola alta, ihre Geschichte, ihre Bedeutung und die Principien ihres Baues von Hermann Ritter). — Münchener Musikbrief. X. (Fortsetzung.) — Berichte (Heidelberg, Stuttgart). — Anzeiger.

Anmerkungen zu dem Artikel: „Don Juan im neuen Opernhause zu Paris"

(Nr. 10 und 11 d. Bl.)

von

Alfred v. Wolzogen.

Der durch *L. v. St.* ins Deutsche übertragene Aufsatz von La Genevais veranlasst mich zu einigen Berichtigungen und sonstigen Bemerkungen.

La Genevais ist den Lesern dieser Blätter als geistreicher und geschmackvoller Kenner französischer Opernmusik bekannt. Der neue Artikel zeigt, wie sehr er daneben einen Mozart und Beethoven zu schätzen weiss, und dass ihm die deutsche Literatur nicht fremd ist. Er kennt O. Jahn's Werk (wenigstens in der ersten Auflage), kennt die »Phantasiestücke« von E. T. A. Hoffmann, *) ja sogar meine kleine Schrift: »Ueber die scenische Darstellung von Mozart's Don Giovanni, mit Berücksichtigung des ursprünglichen Textbuchs von Lorenzo da Ponte«, und nimmt sie zum Ausgang seiner Betrachtung, indem er seinen Landsleuten als etwas Neues erzählt, das von Jahn noch 1859 vermisste ursprüngliche Textbuch mit den scenischen Vorschriften da Ponte's sei von mir aufgefunden worden, dabei aber beklagt, dass man nicht auch für die später in Wien vorgenommenen Aenderungen eine authentische Grundlage besitze. Er weiss also nichts von der 1865 erfolgten Publication Leop. v. Sonnleithner's, welche sowohl das Prager Textbuch von 1787 als das Textbuch der ersten Wiener Aufführung (1788) nach inzwischen entdeckten alten Exemplaren reproducirt. Das ist ihm nicht übel zu nehmen, wohl aber, dass er als Datum der ersten Aufführung zu Prag den 24. December (statt 29. October) angiebt, und dass er mein eigenes, schon 1860 erschienenes Schriftchen in das Jahr 1873 datirt, also fast zu einer Novität stempelt. Es passirt eben einem geistreichen Franzosen gar zu leicht, dass er, wenn er zugleich ein bischen gelehrt und belesen thun will, die Thatsachen durcheinander wirft oder falsch berichtet. Von der durch La Genevais meinem Schriftchen geschenkten Berücksichtigung kann ich mich um so weniger geschmeichelt fühlen, als ich einen grossen Theil seines Inhalts jetzt nicht mehr anerkenne, wie ich dies im Vorwort zu meiner späteren Schrift: »Don Juan; auf Grundlage der neuen Textübersetzung B. v. Gugler's neu scenirt und mit Erläuterungen versehen; 1869«, offen ausgesprochen habe, nachdem ich mich überzeugt hatte, dass das durch langjährige Theaterwillkür verdunkelt gewesene Verständniss der Handlung und der von da Ponte vorgeschriebenen Scenerien in den dahin zielenden Aufsätzen meines Freundes B. v. Gugler (von denen meine zweite Schrift in den »Anmerkungen« einzelne Auszüge mittheilt) richtig getroffen sei. Gerade das, was La Genevais meinem ersten Schriftchen entnommen hat, gehört zu dem jetzt von mir Verleugneten. Uebrigens hat La Genevais einigemal mein Deutsch unrichtig gelesen, und es ist komisch, wie die Rückübersetzung mich nun etwas ganz Anderes sagen lässt. Nach verdeutschtem La Genevais hätte ich geschrieben: »Dass bei dieser ersten Aufführung« (in Prag) »alle Andeutungen des Textbuches genau befolgt wurden, getraue ich mir nicht zu behaupten, denn man würde damit dem Lorenzo da Ponte eine gewisse Unfehlbarkeit zugestehen, die ihm Mozart nicht zugestand, wovon man sich bei der Durchlesung der Partitur vermöge einer Menge von Zusätzen und Veränderungen von seiner Hand überzeugen kann. Uebrigens muss billiger Weise auch constatirt werden, dass sich diese Correcturen nur auf das Detail bezogen, und dass die grossen Linien des Programms überall festgehalten wurden.« Der Nachsatz (von »Uebrigens« an) ist mir gänzlich fremd; der Hauptsatz bezieht sich bei mir auf k o m m e n d e Aufführungen und lautet: »Dass die Oper ganz streng nach den im ursprünglichen Libretto enthaltenen Winken dargestellt werde, wollen wir nicht beanspruchen, denn das hiesse dem Abbate Lorenzo da Ponte eine Unfehlbarkeit vindiciren, die ihm nach den vielen offen zu Tage liegenden Mängeln seiner Dichtung durchaus nicht zukommt, und die Mozart selbst ihm nicht eingeräumt hat, wie die von seiner Hand der Partitur beigeschriebenen Vermerke, welche die Arbeit des da Ponte öfters ergänzen und sogar berichtigen, klar beweisen.« (Dabei will ich nicht verschweigen, dass ich heutzutage von da Ponte's Dichtung, nachdem ich mich mit derselben noch vertrauter gemacht hatte, besser denke als damals.) Ein andermal heisst es bei La Genevais: »Das Libretto von Prag, wie es uns Herr v. Wolzogen übermittelt hat, ist eben so lehrreich als unterhaltend. Wir entnehmen daraus ...... den Umstand, dass der Commandeur Gonzalo de Ulloa heisst, ein charakteristischer Zug, der von vornherein das Drama des Lorenzo da Ponte mit der directen Tradition des Tirso de Molina in Zusammenhang bringt.« Nun habe ich nicht, wie der Leser glauben müsste, das Libretto selbst mitgetheilt, sondern nur daraus über die scenischen Vorschriften referirt; vollständig angeführt wurde von mir einzig der Titel und das Personenverzeichniss, in welchem der Commandeur einfach als »Commendatore« ohne jeden

*) Dies darf am wenigsten wundernehmen; man weiss, dass Hoffmann gerade zu der Zeit, wo er in Deutschland schon halb vergessen war, von den Franzosen lebhaft beachtet und nachgeahmt worden ist.

Namen bezeichnet ist; dann aber fahre ich fort: »Wem etwa daran gelegen sein sollte, den obigen Theaterzettel noch genauer zu fassen, der möge dem Vornamen Don Giovanni (Juan) auch noch den Geschlechtsnamen Tenorio hinzufügen und den Comthur bei seinem vollständigen Namen Don Gonzalo de Ulloa nennen, denn so heissen sie in *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* von Gabriel Tellez (Tirso de Molina, † 1648), der frühesten dramatischen Bearbeitung der Don Juan-Sage.« Demnach kann mich der Verdacht eines falschen Referats, welchem ich durch La Genevais bei den Kennern des Libretto ausgesetzt wäre, nicht treffen.

Nachher kommt La Genevais auf die Frage nach dem Schauplatz des Sextetts zu sprechen, über welchen man sich so lange keine bestimmte Vorstellung hatte machen können. Er sagt: »Daraus kann man sich unsern Drang erklären, hierüber das Original-Document zu Rathe zu ziehen, sowie unsere Enttäuschung, als wir dort die sinnlosen Worte lasen: *atrio oscuro in casa di Donna Anna.* Eine Vorhalle in dem eigenen Hause der Donna Anna, welch ein unglaublicher Einfall! Es liegt hier augenscheinlich ein Ausdrucksfehler vor; ...... es ist vielmehr zu lesen: *in casa di Donna Elvira,* obwohl bei dieser Aenderung die Wahrscheinlichkeit im Ganzen nur wenig gewinnt.« Die Hypothese des Druckfehlers und Alles was nachfolgt, nämlich die Aufzählung der bei der Hypothese dennoch bleibenden Bedenken und der Einwand gegen die von Ulibischeff vorgeschlagene (nach La Genevais in Wien adoptirte) Decoration, ist meinem Schriftchen (S. 42—44) entnommen, so dass leider nach 16 Jahren deutschen Lesern neu aufgetischt wird, was ich längst als irrthümlich von mir abgethan hatte. Die Vorschrift des da Ponte ist ganz richtig und bei genauer Erwägung auch völlig verständlich, wie ich dies, gestützt auf einen Aufsatz Gugler's, in meiner zweiten Schrift (Anmerkung 42) dargelegt habe.

Das Bisherige musste ich zu meiner persönlichen Verwahrung schreiben. Nun noch Einiges zur Sache selbst.

An Mozart's grösster Oper hat man sich seit langer Zeit in fast unglaublicher Weise vergriffen, theils aus Unverstand, theils aus genialer Phantasterei, theils in der Meinung, die Musik noch verschönern zu können. Das Ankämpfen gegen die verschiedenartigsten Verballhornungen hat im Ganzen noch wenig gefruchtet; jede Hilfe dabei wäre willkommen, jede Kreuzung des Reinigungsbestrebens ist zu bedauern. Eine solche Kreuzung hat *L. v. St.* schwerlich beabsichtigt, aber doch thatsächlich vermittelt bei den schlimmsten Gegnern des Besseren: den Halbgebildeten. Es giebt in Deutschland, und besonders in der Theaterwelt, noch Leute genug, welche vor französischem Esprit unbedingten Respect haben, und auf welche eine oberflächliche, aber in bestechender Form und mit dem Schein einigen Wissens vorgetragene Plauderei mehr Eindruck macht als eine verständige Auseinandersetzung. Für dergleichen Leute, wenn sie vielleicht noch schwankten zwischen der richtigen Erkenntniss und einer süssen Gewohnheit, hat La Genevais ein wahres Trost- und Freudenwort gesprochen in Betreff des Chors beim ersten Finale. Er schreibt: »Wir wissen Alle, dass Mozart hier keinen Chor hingeschrieben hat, und dass nur die Hauptpersonen des Stückes beschäftigt sein sollen«; er erkennt es unumwunden und unter wiederholter Betonung der »dramatischen Wahrheit« an, dass bei dem ersten Angstschrei Zerlina's alles andere Volk die Bühne verlassen müsste, wie da Ponte ausdrücklich verlangt; dann fährt er fort: »Ganz richtig; allein ist das beste Raisonnement so viel werth, dass man deshalb auf einen der glänzendsten Effecte verzichtet, welchen die theatralische Musik zu erringen im Stande ist?« und nun folgt das begeisterte Lob der Pariser Ausstattung mit dem glänzenden Chor. Gefährlich für gewisse Kreise wird diese Verherrlichung des Chors nur darum, weil sie von einem Manne ausgeht, der unmittelbar zuvor seine Bekanntschaft mit der Wahrheit dargethan hat und eben dadurch das Ansehen höherer Urtheilsfähigkeit sich zu geben weiss. Dass die musikalische Verfälschung zugleich die ganze Handlung verändert und in die gröbste Unordnung stürzt, dass neben dem ungehörigen Menschenschwall Don Juan und Octavio unfassliche Rollen spielen, scheint La Genevais gar nicht klar geworden zu sein, oder es galt ihm das Schau- und Klanggepränge mehr, als ein vernünftiger Verlauf des Stücks. Um die wirklichen Charaktere der Oper hat er sich überhaupt nicht gekümmert, denn er sieht in Donna Anna und Don Juan nur die von Hoffmann und Ulibischeff geschaffenen Trugbilder, an welche in Deutschland kein verständiger Mensch mehr glaubt.

Es wäre interessant, über die neue Pariser Ausstattung des Ballfestes Genaueres zu hören. La Genevais spricht von »maskirten Quadrillen«, von den »erneuten Costümen der alten italienischen Komödie« (also wie im Carneval?), von dem »durch die immense Tiefe der Bühne sich ausdehnenden Lichtmeer« u. s. w. Dass das Fest nicht blos in's Grossartigste erhoben, sondern auch bedeutend in die Länge gezogen worden sei, hat man schon aus anderen Zeitungsnachrichten erfahren. Zur Verlängerung der Musik wurde nach La Genevais ein »Türkischer Marsch« herbeigezogen, also doch eine Mozart'sche Composition, denn es wird wohl der bekannte Marsch aus der Clavier-Sonate gemeint sein, der ja schon vor geraumer Zeit in Frankreich für grosses Orchester instrumentirt worden und in solcher Form sehr beliebt ist. Dieses eine Streckungsmittel konnte jedoch kaum ausreichen; woher mochten die anderen genommen sein? Vor Allem aber — wie kommt der am Schluss des Aufsatzes wegen dieser Don Juan-Inscenirung »Meister« genannte Director der Grossen Oper dazu, ein **zur Verführung eines Bauermädchens** von einem spanischen Edelmanne **improvisirtes ländliches Fest**, dessen Genesis die sogenannte Champagner-Arie deutlich genug darlegt, zu so grundfalscher Balletpomp-Entfaltung aufzubauschen? Freilich wohl, es ward in Wien bei der Eröffnungsvorstellung des neuen Opernhauses 1869 in ganz ähnlicher Weise ein Gala-Ball, sogar mit gepuderten Damen, in Scene gesetzt, und in Covent-Garden zu London gab es bei dieser Gelegenheit auch noch ein Solotänzerpaar und drei Logen im Saal für die drei Orchester, wovon doch nur eines Don Juan's stabile Hauskapelle bildet, die beiden anderen dagegen von der Strasse aufgeraffte Musikbanden sind; muss sich aber ein La Genevais zum Lobredner solcher Wahrheitsverfälschungen hergeben? Muss überall, wo reiche Mittel zur Disposition stehen, der Theatereffect die Vernunft umbringen? Was könnte den Geschmack der durch Sinnenreiz ohnehin so leicht zu bethörenden Menge gewisser verderben als der Ausstattungsschwindel unserer heutigen grossen Bühnen! Die Intentionen des Dichters oder Componisten durch sinnlose Pracht zu verdunkeln ist grobe Versündigung an der Kunst.

Bemerkungen

zu dem in Nr. 13 bis 17 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze.

(Fortsetzung.)

Wenn unser Verfasser behauptet, Weber spreche in seiner Musik noch »die herkömmliche Sprache« und als Beweis dafür hinzusetzt, er enthalte sich »weder der Arie, noch der Terzette und Finale's«: so muss man vielmehr umgekehrt sagen, Weber redet in seiner Bühnenmusik nicht mehr die herkömm-

liche Sprache, obwohl er sich noch in den herkömmlichen Formen bewegt. Diese Formen handhabt er wie ein guter Musiker — die eingänglicheren unter ihnen (Lied und Chor) wie ein vollendeter Meister, die schwierigeren und künstlerisch feineren aber keineswegs in mustergültiger Weise. Der Geist seiner Musik ist neuzeitlich und weist auf die Zukunft. In Weber ist eine grössere dramatische Lebendigkeit oder Beweglichkeit, als in Mozart, welcher ihn an musikalischer Schönheit und Charakteristik natürlich weit überragt; aber eben dieses Verhältniss beider kann uns lehren, dass das Musikalisch-Schöne und das Musikalisch-Dramatische keineswegs dasselbe ist. Weber hält von beiden am leichtesten mit der Scene Schritt, seine lockeren Formen ermöglichen ihm solches; dieselben sind also in dieser Hinsicht sehr bezeichnend und so zu sagen berechtigt. Sodann ist Weber vorwiegend theatralisch, und dies ist einer der hauptsächlichsten Züge, welche er mit Wagner gemein hat. Denn bei ihm wie bei Wagner ist der Horizont so gänzlich vom Theater begrenzt, dass es ihnen schwer fällt, Musik überhaupt anders als unter diesem Gesichtspunkte zu fassen. Weber in seiner bescheidener angelegten Natur würde allerdings nie so weit gegangen sein, wie sein dreisterer Nachfolger, welcher der gesammten Kunst ausserhalb des Theaters, d. h. unabhängig vom Theater, die Daseinsberechtigung abspricht. Vielleicht behauptet Wagner, dieses nicht zu thun; aber bei den vielen Postulaten, welche er seit 30 Jahren in die Welt geworfen hat, ist noch sehr die Frage, ob er wirklich als der passendste Ausleger seiner eigenen Schriften angesehen werden könne. Wir bezweifeln dieses, und was obige Behauptung von seiner theatralischen Allkunst-Theorie anlangt, so können wir dieselbe beweisen, nicht nur aus seinen Worten, die wenigstens stellenweise deutlich genug sind, sondern mehr noch und zwingender aus seinem künstlerischen Naturell, dessen einzige Nährquelle das Theater ist. Wagner ist ein wirklicher Dichter und ein wirklicher Tonkünstler, in beiden Künsten erfindungsreich und von einer selbständigen Gestaltungskraft. Man nehme ihm aber das Theater, so ist er als Künstler garnichts mehr. Ein Letztes, worin Weber ihm gleicht, sollte eigentlich an erster Stelle genannt werden, da es den Kern der Sache berührt. Ich meine das Verhältniss von Wort und Ton bei Weber. Dieses ist wesentlich schon ganz dasselbe, wie bei Wagner. Es ist ein Fortdrängen in immer neuen Betonungen, denen gegenüber die geschlossenen Musikformen nur mühsam sich aufrecht halten können; die Gedanken sind so kurz und machen so schnell einander Platz, dass sie schon mehr musikalische Betonungen als Melodien genannt werden müssen. In der oft wundervoll melodischen Gestaltung dieser kleinen Gebilde offenbart sich Weber's volle Meisterschaft; wo die rechten Worte anschlagen, da sprudelt der musikalische Quell in einer so hinreissenden Lebendigkeit in ihm, dass er hierin Wagner mit seinem durchweg trägen Melodienflusse weit hinter sich lässt. Diesen Standpunkt muss man wählen, wenn man es darauf abgesehen hat, Weber in ganzer Grösse zu zeigen und im Vergleiche mit Wagner zu erheben. Aber was man ihm dabei auch alles nachrühmen möge, so stehen sie selber in diesem für Weber günstigsten Lichte nicht zu einander, dass der jüngere Meister nur der Nachtreter des älteren wäre. Wagner hat vielmehr das, was Weber begann, zu einer abgeschlossenen Gestalt ausgebildet — es ist unnöthig hinzuzufügen »in selbständiger Weise«, denn solches versteht sich bei abgerundeten Kunstbildungen von selber.

Einigermaassen getrübt wird Einem die Einsicht in diese Dinge durch den blauen Dunst, welchen die um Wagner sich gruppirenden Schriftsteller hierüber gebreitet haben. Wenn Herr Hüffer das soeben berührte Verhältniss einer neuen Art, Wort und Ton zu verbinden, so ausdrückt, dass er sagt, »an die Stelle der unrettbar überlebten Formen [Arie, Duett und ähnliche sind gemeint!] haben wir eine neue erfunden: den Logos«, so kann man ihm das Vergnügen, hier ein griechisches Wort einzumengen, um so mehr gönnen, als sein Vorrath an griechischen Ausdrücken nur ein sehr bescheidener sein dürfte. Aber mit dem »Logos« haben die Griechen so wenig den Begriff einer »Erfindung« verbunden, wie wir mit dem »Worte«, davon möchten wir ihn und ähnliche Schwärmer gern überzeugen; alles was dem »Logos« gegenüber möglich ist von musikalischer Seite, besteht darin, die Stellung zu demselben zu ändern, und dies ist durch Wagner und seine Vorgänger geschehen, aber nicht zum ersten Mal in dem Entwicklungsgange der Musik, denn jede erhebliche Wendung und versuchte Weiterführung dieser Kunst hat zu den Worten oder componirten Texten eine neue Stellung eingenommen und neue Gegenstände aufgesucht. Die gegenwärtigen Reformbestrebungen haben vor denen in früheren Zeiten allerdings den einen Vorzug, dass sie nicht glauben Wurzel fassen zu können, ohne die früheren Musikformen als »unrettbar überlebt« an die Luft zu setzen. Ob dieses indess ein wirklicher, Sieg verbürgender Vorzug sei, oder vielmehr ein Zeichen innerer Schwäche, können wir getrost unerörtert lassen, denn die »unrettbar überlebten Formen« verstehen sich selber zu vertheidigen und lachen dem Herrn Logos in's Gesicht. Die Definition dieses griechischen Herrn von sich selber — »*logos*, das ist: die sublimirte, idealisirte Leidenschaft, die Leidenschaft entkleidet ihrer irdischen Hülle und auf ihr göttliches Wesen zurückgeführt« (Sp. 213) — ist doch noch etwas anderes als jener komische Unsinn, wie der Verfasser sagt, mit welchem das Publikum nun schon 15 Jahre lang an der Nase geführt werde. Nicht 15 sondern bereits 25 Jahre hindurch wird uns dieses Evangelium gepredigt, und nicht allein von ausgesandten Aposteln, sondern von dem Meister selber. Natürlich ist die nackte, auf ihr göttliches Wesen zurückgeführte Leidenschaft, welche im »Worte« stecken soll, ein sinnloser Wortschwall, aber von jener gefährlichen Art, welche den Verkündiger desselben mit einer unentwirrbaren Selbsttäuschung bestrickt. Es ist charakteristisch für alle Schriften, welche von Wagner und den Seinen ausgehen, dass sie die Kernpunkte, sobald sie an dieselben gelangen, nicht durch einen klaren Begriff erhellen, sondern in Wolken einhüllen, welche das, was erstrebt wird, stets soweit andeuten, um der Menge eine unklare Erwartung des Ausserordentlichsten einzuflössen. Ein solches halbwegs religiöses Helldunkel wirkt momentan bekanntlich weit intensiver, als die lichtesten Begriffe. In der genannten Gruppe von Schriften sind daher nur sehr wenige, die ihr Ziel verfehlen; fast alle erreichen den Zweck, zu welchem sie geschrieben sind. Nur Eins erreicht keine von ihnen — bleibenden Werth als ein rein literarisches Erzeugniss, weil ihnen die intellectuelle Reife fehlt. Dieselben machen daher im grossen Ganzen sammt und sonders den Eindruck der Halbbildung, Wagner's Schriften nicht ausgenommen; die Beurtheilung derselben schwankt deshalb beständig zwischen der Anerkennung eines geschickt erreichten momentanen Zweckes und dem Anreiz zu scherzhafter Polemik gegen Verstiegenheiten des Schriftstellers, in welchen er z. B. anfängt das Wort anzubeten, weil ihm der Begriff ausgeht, und auf seinem Logos in die Wolken steigt. Diese sinnlose Himmelfahrt wird aber nicht blos unternommen, um einem unklaren Enthusiasmus Luft zu machen, sondern es wird damit der ganz greifliche Zweck verfolgt, das Verhältniss von Wort und Ton in Wagner's Opern als das allein richtige zu erweisen. Das Wort dient hier als Keil, um die alten Musikformen zu spalten. Zu einem solchen Zwecke wird es sich schliesslich doch als ungeeignet erweisen, obwohl es vieles von dem, was ihm hier zugeschrieben wird, wirklich enthält. In die menschliche Sprache, wenn man auf ihre Entstehung zurückgeht, ist alles eingeschlossen, was ursprünglich an Mitteln

des tonlichen Ausdruckes vorhanden war. Es ist keine Uebertreibung, die Sprachlaute die uranfängliche Vocalmusik zu nennen; alle leidenschaftliche Macht des Tones ist in sie eingeschlossen, gleichsam wie die Gluth der Erde in die Steinkohle. Beide, Sprache und Kohle, sind längst abgekühlt, erneuern aber im richtigen Elemente ihre alte flammende Natur, die Kohle im Feuer, die Sprache in der Musik. Aber was nützt diese Wahrheit der Zukunftsmusik? kann irgend eins ihrer Gebilde, sofern es von dem Bisherigen abweicht, dadurch gerechtfertigt werden? Sicherlich nicht; der tonliche Gehalt der Sprache bestimmt die musikalische Form in keiner Weise. Versuche, die unternommen sind, solches dennoch zu erweisen als angebliche »Melodie der Sprache«, würden überhaupt keine ernstliche Beurtheilung verdienen, wenn sie nicht einer allgemein verbreiteten Neigung unserer Zeit entsprächen. In der Sprache liegt Alles; man kann aber ebensowohl sagen, in der Sprache liege Nichts, weil sie uns hinsichtlich der Form, d. h. der künstlerischen Gestaltung gänzlich im Unklaren lässt. Wer nun in dieser Unbestimmtheit schwelgt, wie unsere theoretischen und praktischen Sprachmelodisten, der macht es wie Einer, der nassen Sand ausdrückt. Es lässt sich nicht leugnen, dass man auch auf diese Weise Wasser gewinnen kann, die Frage ist nur, ob man es für den richtigen Weg halten und das so Gewonnene mit Genuss trinken wird. Ich glaube doch, man wird immer fortfahren nach klaren sprudelnden Quellen zu suchen und an dem Glauben festhalten, dass in diesen das Element in seiner reinsten ursprünglichsten Gestalt zu Tage tritt. So suchen wir auch in der Tonkunst nicht die Melodie der Sprache, sondern die Melodie der Musik, nicht die musikdurchnässten Worte, sondern den freien schöngeformten Strom der Töne.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Viola alta, ihre Geschichte, ihre Bedeutung und die Principien ihres Baues von **Hermann Ritter.** Heidelberg, Verlag von Georg Weiss, Universitätsbuchhandlung. 1876.

Der Verfasser der Schrift ist zugleich Erfinder der kürzlich erwähnten verbesserten Altgeige und giebt er darin nach streng wissenschaftlicher Methode die Begründung der Principien, nach welchen das neue Instrument construirt wurde. Theorie und Praxis stehen hier in innigstem Zusammenhange, denn vor dem Erscheinen dieser Abhandlung ging auch die neue Viola aus der Werkstätte des Geigenbauers Karl Adam Härlein in Würzburg hervor.

Die Schrift hat die Form einer Dissertation und verräth auch die Behandlung der Sprache einige Ungeübtheit, und ist bei Anführung der Quellen und Benutzung von Citaten aus Musikschriftstellern manchmal zu viel geschehen zum Nachtheil einer schönen, gefälligen Darstellung, so bleibt dies doch unwesentlich für den Inhalt, der nur von tüchtiger, ernster Arbeit Zeugniss giebt und der wärmsten Begeisterung für die Sache der Kunst. Herr Ritter beginnt mit dem Satze: »Es giebt Ungenauigkeiten und Inconsequenzen, die das Wesen der Sache, welcher sie angehören, nicht beeinträchtigen, also unwesentliche sind, und Ungenauigkeiten und Inconsequenzen, welche wesentlich sind, also die Sache selbst beeinträchtigen und entstellen.« Solche Ungenauigkeiten und Inconsequenzen werden nun bei dem Bau der bisherigen Altgeige nachgewiesen, ausgehend von der Entstehung und Geschichte der Streichinstrumente. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts sind bereits mehrere Arten von Geigen erwähnt, Gross-Geigen, Trumscheit und Kleingeigen und nennt Martin Agricola in seiner »Musica instrumentalis« drei Arten von Bogeninstrumenten, die im Bau gleichartig, jedoch in Ton, Umfang, Saitenzahl und Stimmung verschieden von einander waren nach Maassgabe der menschlichen Stimme. Der Vervollkommnung des mehrstimmigen Tonsatzes in jener Zeit schloss sich die Ausbildung der Bogeninstrumente an, denn die Verwendung dieser Instrumente bei der Gesangsbegleitung, die mehr eine Verstärkung der Stimmen war als selbständige Begleitung, leitet darauf hin, dass man sich bestrebte, den Klang der Instrumente dem Klang der menschlichen Stimme nachzubilden. Am nächsten steht diesem Ziele die kleine Viola (Violine), welche noch heute dieselbe Gestalt besitzt wie im 16. Jahrhundert. Ihr Körper hatte die richtigen Verhältnisse zur Erzeugung eines Tons von bedeutender Fülle und Tragkraft. Betrachtet man nun das Verhältniss der Violine zu den übrigen Bogeninstrumenten, so ist ihr als Sopranstimme der Contrabass oder Violone gegenübergestellt, ihm folgt nach oben das Violoncello als Tenorstimme und dann die Viola (Alt) als Vermittlerin zwischen Cello und Violine. Entspricht die Viola aber ihrer Stellung? Herr Ritter giebt die Antwort hierfür in der zweiten These seiner Schrift: »Unsre bisherige Viola alta erfüllt den Zweck als Altgeige nur unvollkommen, weil sie missgestaltet ist, d. h. nicht nach den akustischen Principien gebaut ist.« Die bisherigen Violen, die besten nicht ausgenommen, haben einen dumpfen, spröden und nasalen Ton, Eigenschaften, die man allerdings nicht bei einer Altstimme wünscht und soll das leitende Princip bei Ausbildung der menschlichen Stimme, Klangschönheit, auch bei dem Bau einer Geige Anwendung finden. Citate aus Werken neuerer Musikschriftsteller beweisen, dass Herr Ritter mit obiger Annahme nicht allein steht. Hector Berlioz klagt ebenfalls über die heutigen Violen und nennt sie sogar *instruments bâtards* bei der Charakteristik der Viola alta in seiner Instrumentationslehre. Er sucht die Ursache des spröden, nasalen und dumpfen Tones der Altgeige ebenfalls in den unrichtigen Verhältnissen der einzelnen Theile und entwickelte Herr Ritter diesen Gedanken bis zur praktischen Ausführung durch die Construction einer neuen Altgeige. Es heisst am Schlusse seiner Schrift: »Die Klangschönheit, Fülle und Tragkraft des Tons der Violine gehen einzig und allein aus ihrem eigenartigen Resonanzkörper hervor. Stellen wir diesen als den mustergültigsten hin für ein Bogeninstrument, so ist einleuchtend, dass wir den Resonanzkörper der Viola, von der wir dieselben Eigenschaften des Tons wie bei der Violine verlangen, in dem der Tonlage der Viola entsprechenden Verhältnisse herstellen müssen. Die Frage entsteht, wie gross muss ein Instrument werden, das in den Verhältnissen einer Violine gebaut werden soll, jedoch fünf Töne tiefer steht als diese. Beantwortet wird diese Frage durch das Gesetz, welchem die Schwingungsverhältnisse ungleich grosser Luftmassen von ähnlicher Form unterliegen, da die Form des Resonanzkörpers der Viola alta dieselbe sein soll wie die der Violine.«

»Die Schwingungszahlen verhalten sich nun umgekehrt wie zwei entsprechende Dimensionen und das Tonverhältniss der Viola alta zur Violine wie das der Unterdominante zur Tonika oder Grundton. Nun verhalten sich die Schwingungszahlen des Grundtons und der Unterdominante wie $1 : {}^2/_3$. Nehmen wir nun die Länge eines Violinresonanzkörpers, wie sie uns im Durchschnitt an den Instrumenten der Meister Amati, Stradivari und Guarnerius erscheint, zu 13 par. Zoll an, so ergiebt sich für den Resonanzkörper der Viola alta die Länge von 19″ 6‴ par. Oder nach der Länge des Resonanzkörpers einer Violine von 12″ würde derjenige einer Viola 18″ par. haben müssen.« Dieser Auseinandersetzung folgt noch der mathematische Beweis und die Folgerung, dass auf dieses

Grundprincip für die Construction einer Altgeige jede Theorie des Geigenbaues angewandt werden könne, da die Viola nichts anderes ist als eine Geige in einer tieferen Tonlage. *S. K.*

Anmerkung der Redaction. Der Erfinder der neuen Altgeige ist besonders bemüht gewesen, Herrn Richard Wagner für sein Instrument günstig zu stimmen, und nach einem Briefe Wagner's, welchen das »Mannheimer Journal« vom 13. April zuerst abdruckte, ist ihm solches auch vollkommen gelungen. Dieser Brief lautet: — »Geehrter Herr! Ich bedauere wahrhaft, immer noch nicht die freie Zeit gewinnen zu können, um über Ihre Altgeige mich so ausführlich vernehmen zu lassen, wie ich es für nöthig halte, um auch meinerseits dazu beizutragen, diesem Instrumente die ihm gebührende Beachtung zu verschaffen. Ich bin überzeugt, dass die allgemeine Einführung der Altgeige in unsere Orchester nicht nur die Intentionen derjenigen Tonsetzer, welche bisher mit der gewöhnlichen Bratsche vorlieb nehmen mussten während sie für den Gesang den wahren Altgeigenklang beabsichtigten, erst in das rechte Licht gesetzt werden, sondern dass auch in der ganzen Behandlung des Bogeninstrument-Quartettes eine bedeutende und sehr vortheilhafte Veränderung vor sich gehen dürfte. Die freie *A*-Seite dieses, nun nicht mehr dünn näselnden, sondern hell wohltönenden Instrumentes, wird der gehemmten *A*-Zwischensaite der Violine manchen energischen Gesang abnehmen können, da die Violine in dieser Lage bisher an energischer Kundgebung des Tones so sehr behindert war, dass z. B. bereits Weber hier sehr häufig ein Blasinstrument (Clarinette oder Hoboe) zur Verstärkung mit hinzu nehmen musste; die Altgeige wird dieses nicht mehr nöthig machen und den Tonsetzer somit nicht mehr zur Anwendung der Mischfarben veranlassen, wo der reine Streich-Instrument-Charakter in der Intention lag. Zu wünschen ist nun, dass das verbesserte, ungemein veredelte Instrument, sofort an die besten Orchester vertheilt und den besten Bratschenspielern zu einer ernstlichen Pflege dringend empfohlen würde. Wir werden hier auf grossen Widerstand gefasst sein müssen, denn leider treffen wir bei der Hauptanzahl unserer Orchester-Bratschisten nicht gerade auf die Blüthe der Bogeninstrumentisten. Ein anfeuernder Vorgang wird aber Nachfolger herbeiziehen und schliesslich werden Kapellmeister und Intendanten dem guten Beispiele Aufmunterung zuzuwenden haben. Sehr bedauere ich, dass Sie mir so spät erst Ihre Angelegenheit zur Kenntniss brachten und ausserdem ich gerade jetzt so ungemein in Anspruch genommen war, dass ich, was in der Kürze der Zeit noch zu ermöglichen gewesen wäre, nicht eifrig genug betreiben konnte. Ich bitte Sie um Nachricht über die Aufnahme Ihres Instrumentes von Seiten des vortrefflichen Herrn Hofmusikus Thoms in München; Freund Fleischhauer (Concertmeister in Meiningen) erklärte sich ja bereit, für die Anempfehlung der Altgeige schon zum Gebrauch im Orchester bei den bevorstehenden Bühnenfestspiel-Aufführungen in Bayreuth zu wirken. Habe ich so die Aussicht, wenigstens zwei dieser Instrumente bereits in meinem Orchester verwendet zu sehen, so bedaure ich nur, nicht bereits sechs davon zu gleicher Mitwirkung berufen zu können. Es wäre wohl unmöglich gewesen? Ich bitte Sie nur um genaue Mittheilung über die Erfolge, welche bis jetzt Ihrem Instrumente gewonnen worden sind und bitte über mich und mein Zeugniss zu Gunsten Ihrer Sache unbeschränkt zu verfügen. Zunächst aber danke ich Ihnen noch für die Widmung Ihrer so bündigen und dabei so belehrenden Abhandlung und verbleibe mit aufrichtiger Hochachtung Ihr ergebener Richard Wagner. Bayreuth, 28. März 1876.«

Münchener Musikbrief.

X.

(Fortsetzung.)

Die Concerte der musikalischen Akademie dieser Saison, welche erst am 10. März begannen, stehen unter der Direction des Herrn Hofkapellmeisters Levi; in dem ersten derselben fand Beethoven's dritte Symphonie, dieses hehre Heldengedicht, eine durchaus poetische und feinnüancirte Wiedergabe. Nur die Flöte zeigte sich in dem fast zu rasch gespielten Finale nicht recht gefügig; auch eine gleichmässigere Rhythmisirung und schärfere Accentuirung der guten Takttheile hätte manchmal nicht schaden können. Die zweite Abtheilung des Concertes brachte zunächst eine sehr bedeutende, anderwärts schon ein halbes Decennium bekannte Novität von Joh. Brahms: die Rhapsodie aus Goethe's »Harzreise im Winter« für Altsolo, Männerchor und Orchester. Dankenswerther Weise war dem Textprogramme des Dichters eigene Erläuterung über die Situation dieser Scene und den Gedankengang der zur Composition gewählten Verse beigegeben. Die detaillirte musikalische Anordnung des originellen Werkes ist in einem Berichte aus Zürich auf S. 119 des Jahrg. 1870 dieser Blätter mit eingehender Sachkenntniss geschildert, weshalb ich dieselbe füglich unterlassen kann. Die musikalische Entwicklung scheint mir an sich und im Anschlusse an den Text eine äusserst gelungene zu sein, ein Grundzug, welcher schon bei mehreren Gesangswerken von Brahms zu finden war und wohl für einen der bedeutsamsten in dem Schaffen des hochbegabten Meisters gehalten werden darf. Die Aufführung war im Ganzen correct, wiewohl die Solistin Fräulein Schefzky eine selbständige, ergreifende und edle Auffassung der Solopartie vermissen liess. Die Dame sang später noch drei Lieder und hierunter mit ansprechendem *messa voce* ein »Wiegenlied« von F. Schubert; desselben »Geheimniss« schien auch ihr ein Geheimniss geblieben zu sein und bei Schumann's »Ich grolle nicht« verstieg sie sich in eine Höhe, in welcher ihre ausgesprochene Altstimme einen unangenehmen, kreischenden Klang erhielt. Ein Concert für Streichorchester, zwei obligate Violinen und Violoncell von G. Fr. Händel in fünf Sätzen fand bei gutem Vortrage, wobei nur die erste Violine — Herr Concertmeister Abel — in Ton und Technik kaum genügte, in seiner kunstvollen Einfachheit und liebenswürdigen Zierlichkeit den lebhaftesten Beifall, was erwünschte Veranlassung bieten dürfte, etwas öfter als bisher üblich war, Orchesterwerke dieses unerschöpflichen Altmeisters auf die Programme zu setzen. Den Schluss des Concertes bildete eine unmässig lange, formlose Ouvertüre von Tschaikoffsky zu »Romeo und Julie«, deren Autor Lehrer am Conservatorium zu Moskau sein soll. Die musikalischen Gedanken dieses Opus wären theilweise rhythmisch und harmonisch nicht uninteressant, würde sie der Componist in geordneter Form, frei von zahlreichen Dissonanzen und in einer vernünftigen Instrumentation vorgebracht haben. So wie das Werk ist, ist es aber geradezu ungeniessbar und sein Erscheinen auf dem Programme nur durch die häufig sehr sonderbaren Schwärmereien des Herrn Dirigenten erklärlich. Die Ouverture lastete wie ein Alpdruck auf dem Publikum, das sich nach Befreiung sehnte, und fiel verdientermaassen durch.

Die Soirée der kgl. Vocalkapelle am 14. März brachte ihre werthvollsten und anziehendsten Nummern an der Spitze ihres Programms: eine sehr interessante fünfstimmige Motette: »*Quam benignus*« von Orlando di Lasso, ein harmonisch reiches und originelles achtstimmiges »*Et incarnatus*« und »*Crucifixus*« von Antonio Lotti und ein zartes vierstimmiges Madrigal »Gott b'hüte dich« von Lechner. Gerade bei diesen Compositionen zeigte sich auch wieder die ganze Meisterschaft des von Wüllner geleiteten Chores im hellsten Lichte: die reinste Intonation, das verständige Hervorheben jedes stimmführenden Einsatzes, der rein phonetische manchmal orgelartige Wohlklang. Frl. Radecke erfreute in dankenswerther Weise mit dem sinnigen, zartempfundenen Vortrage dreier von Rob. Franz bearbeiteter altdeutscher Lieder und dreier hübscher Lieder von F. Wüllner. Das gut gearbeitete »*Gloria*« aus einer achtstimmigen Messe des Leipziger Theoretikers E. Fr. Richter war nicht gerade reich und neu an Erfindung und von mehr instrumentalem als vocalem Klange. Auch Rob. Schumann haben zwei schöne Gedichte von Zedlitz »Ungewisses Licht« und »Zuversicht« bei doppelchöriger Bearbeitung nicht zu jenem Höhepunkt poetischen Schaffens begeistert, welchen man sonst oft bei ihm wahrnimmt. Zwei reizvoll graziöse altfranzösische Tanzlieder von J. B. Lully machten ganz den

Eindruck arrangirten Claviersatzes. Nach einem sentimentalen, verkünstelten sechsstimmigen Gesange »Süsses Begräbniss« von Ign. Brüll folgte noch der elegische, poesiereiche Chor »Vineta« von Joh. Brahms und der doppelchörige 15. Psalm von F. Lachner, ein Werk, welches namentlich durch stimmungsvolle Texterfassung ausgezeichnet ist.

In rascher Folge ist dem ersten das zweite Abonnement-Concert der musikalischen Akademie schon am 15. März nachgeeilt. Das Programm machte beim Durchlesen einen etwas ärmlichen Eindruck: zwei Symphonien, ein Violinconcert und noch ein paar Violinstücke bieten ohne jeden Gesang dazwischen doch zu wenig Abwechslung und Anregung, namentlich wenn hierunter nur ein classisches Werk zu finden ist, allerdings ein solches höchster Vollendung: Mozart's G moll-Symphonie. Das ergreifende, für alle Zeiten mustergiltige Werk fand eine klare, geistvolle und feurige Wiedergabe; namentlich trat das Menuetto so wuchtig auf und das Trio sang so lieblich, dass dieselben nach dem rauschendsten Beifalle wiederholt werden mussten. Das merkliche Ritardiren beim zweiten Thema des Finale schien mir jedoch ein in dieser Symphonie nicht zulässiger Effect. Die zum Schlusse des Concertes aufgeführte, merkwürdiger Weise fast alle deutschen Concertsäle durchziehende »Frithjof-Symphonie« von Heinrich Hofmann macht mir den Eindruck eines unbedeutenden und geistlosen Opus. Die üblichen vier Sätze tragen die Ueberschriften: »Frithjof und Ingeborg«, »Ingeborg's Klage«, »Lichtelfen und Reifriesen«, »Frithjof's Rückkehr«; eine Wechselbeziehung zwischen Programm und Musik ist jedoch höchstens in dem Intermezzo zu erkennen, in welchem erst Flöten und Geigen mit einem monotonen Glöckchen unsicher herumtänzeln und dann die Bässe tölpelhaft und schwerfällig dahertappen: denn dass Ingeborg sich zum Ausdrucke ihrer Klage mit Vorliebe der Blechinstrumente bedient habe, ist doch kaum anzunehmen. Bei dem gänzlichen Mangel origineller Erfindung hat Hofmann's Symphonie nur deshalb einen gewissen Fluss, weil der Componist in der Wahl seiner Motive gar nicht scrupulös ist und mit einer gewissen Sicherheit die Orchestermittel beherrscht. Das Publikum hat an dem grösstentheils langweiligen Werke nicht viel Gefallen gefunden; wo man, wie hier, des Jahres nur acht Symphonieconcerte hören kann, will man zwar auch Novitäten, aber nicht die geringsten ihrer Gattung. Die »Frithjof-Symphonie« wurde mit Bravour gespielt. Einen aussergewöhnlichen und wohlverdienten Erfolg hatte Professor August Wilhelmj von Wiesbaden, bekanntlich ein Schüler Ferd. David's. Der noch junge, zu Anfang der Dreissiger stehende Künstler gilt als der glanzvollste Nachfolger Paganini's, weswegen er wohl einen Concertsatz von Letzterem gewählt hatte. Es war ein herrlich runder Ton und eine nie gehörte Reinheit der Passagen und Doppelgriffe zu bewundern; überhaupt verdient Wilhelmj's Spiel alle lobenden Beiworte, welche man dem Geiger ersten Ranges zu spenden pflegt: nur zündend möchte ich es nicht nennen, eher etwas kühl. Vielleicht waren hieran die gespielten Werke Schuld: ausser dem Concertsatze von Paganini einige flaue Transcriptionen u. dergl. mit Clavierbegleitung.

Das schwedische Männerquartett und -Quintett fand bei der damaligen Ueberfluthung mit Concerten am 20. März im kgl. Odeon kein grosses Publikum. Dasselbe bot nicht vielmehr, als was man von einem guten Liedertafelquartette zu hören gewohnt ist und reichte mit ziemlich kleinen Stimmen in dem grossen Raume nicht recht aus. Der mit den Schweden concertirende Violoncellist Paul Klengel aus Leipzig hat einen grossen und schönen Ton; ihn nach einer anderen Richtung zu beurtheilen, verhindern die von ihm gespielten Werke: eine für das Cello undankbare, wenig interessante Sonate von Rubinstein und zwei geringfügige Solostückchen. Als sehr hervorragende Kunsterscheinung erwies sich jedoch der Pianist Prof. Isidor Seiss aus Köln. Das ganze Auditorium schien zu fühlen, dass dieser Künstler über seine Umgebung weit erhaben sei, denn er wurde mit dem lebhaftesten Beifalle ausgezeichnet. Herr Seiss ist ein vollkommen virtuoser Spieler von feurigem Vortrage, glanzvoller Technik und einer so innigen Cantilene, wie man sie auf dem Flügel selten hört; er brachte gleich vorzüglich classische Werke — Introduction und Rondo aus Beethoven's C dur-Sonate Op. 53 — wie modernere Clavierstücke von Chopin und Liszt zu Gehör.

Ihren Cölner Berichterstatter — s. Nr. 13 d. Bl. — wird zumeist interessiren, dass am 21. März Verdi's »Requiem« auch hier unter lebhaftem Beifalle wiederholt wurde, sohin München doch wieder mit Cöln rivalisiren kann. Ich verkenne jedoch nicht, dass diese zweite Aufführung im kgl. Hoftheater weniger exact und weihevoll war, als die erste im Concertsaale, wiewohl dieselben Kräfte mitwirkten; vermuthlich hatten nicht mehr die erforderlichen Proben stattgefunden. Meine in Nr. 6—9 d. Bl. abgedruckte Beurtheilung des Werkes kann ich selbst hinsichtlich der Frage, ob kirchlich oder nicht, wegen der mich Ihr Cölner Referent angreift, nur bestätigt finden. Wenn derselbe bessere Gründe für die Bejahung dieser Frage wünscht, als den Hinweis auf den künstlerischen Adel des Werkes und die Berufung auf die ähnliche Textauffassung durch Cherubini und Mozart, im Vergleich zu welchen einem italienischen Componisten der Jetztzeit wohl ein kleines Plus erlaubt sein möchte, so hätte er nur noch einen Satz weiter lesen dürfen und er hätte einen noch schlagenderen Beweis gefunden, gegen welchen er mir nichts eingewendet hat.

Am 22. März eröffneten die Herren Bussmeyer, Abel und Werner in genussvoller Weise den zweiten Cyklus ihrer Triosoiréen mit Beethoven's B dur-Trio Op. 11, welches unter trefflicher Mitwirkung des Herrn Clarinettisten Hartmann mit durchaus entsprechender classischer Auffassung und nur in den Schlussvariationen etwas zu gleichmässig zu Gehör gebracht wurde. Es war ein kühner Einfall, unmittelbar nach diesem in jeder Beziehung schönen und edlen Trio die Violinsonate Op. 128 in D-dur von Raff auf das Programm zu setzen, welche in keinem ihrer vier Sätze einen originellen oder interessanten Inhalt aufzuweisen und nur ihrer gewandten Mache und einem sorgfältigen, animirten Vortrage einigen Beifall zu verdanken hat. Die jugendliche Sängerin Fräul. Victorie Blank, eine Schülerin des Frl. Radecke, verfügt über eine kräftige, angenehm klingende und gut ausgebildete Stimme; die Auffassung der Lieder von Mozart, Schubert und Brahms, welche sie mit musikalischem Verständniss sang, war noch etwas zu unruhig. Den reichsten Beifall erzielte F. Schubert's Trio in Es-dur Op. 100; es strömt darin die reichste Fülle schöner und origineller Gedanken und herrscht namentlich eine Neuheit und ein Glanz der instrumentalen Behandlung, wie sie kaum in einem der Beethoven'schen Trios zu finden sein dürften. Der Vortrag des für die Technik und die Auffassung gleich schwierigen Werkes war ein so abgerundeter, einheitlicher und effectvoller, dass die ganze und volle Wirkung auf das Auditorium nicht ausblieb.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Heidelberg, Ende April.

Zum Schlusse der Concertsaison drängte sich in rascher Folge eine Reihe musikalischer Genüsse verschiedenster Art. Zuerst kam das fünfte Abonnementconcert am 18. März mit der Aufführ-

rung des Oratoriums »Samson« von G. Fr. Händel durch den gemischten Chor des Instrumentalvereins. Die Productionen dieses Chores leiden aber ebenso wie das Orchester durch die eigenthümlichen Verhältnisse bei der Zusammensetzung und Schulung des Chors. Zu Anfang des Wintersemesters, Ende October, ergeht eine Aufforderung zum Eintritt in den Chor, Ende November beginnen gewöhnlich die Proben, da besonders die Männerstimmen sich schwer zusammen finden, trotz des Contingents, das die Studirenden der Universität stellen könnten, und nachdem eine grössere Chorproduction zu Stande gekommen, geht am Ende des Semesters alles wieder seiner Auflösung entgegen. So kann nie ein tüchtiger, geübter Grundstock des Chors gebildet werden. Der Samson wurde nach der alten, längst verurtheilten Mosel'schen Bearbeitung aufgeführt, was nur durch das Vorhandensein der Stimmen etwa eine Entschuldigung finden dürfte. Frisch und sicher war der Chor in den Einsätzen, gerieth aber in ein bedenkliches Jagen und Ueberhasten der Tempi, wodurch jede Nüancirung verloren ging, und der Charakter der einzelnen Chöre vollständig zerstört wurde. Sehr unrein und unsicher begleitete das Orchester, welches entweder ungenügend vorbereitet oder schlecht disponirt war an diesem Abend. Unter den Solisten sangen Herr Körner vom Hoftheater in Karlsruhe (Samson) und Fräulein Johanna König aus Mannheim (Delila) ihre Partien mit vollkommen entsprechender edler Auffassung und war ihre Leistung vorzüglich. Frl. Grund aus Baden, eine junge Altistin mit ansprechender Stimme, zeigte wenig Verständniss in den Recitativen und Arien des Mica, denen die nothwendige Innigkeit und Wärme fehlte. Den Menoah sang Herr Otto Bassermann, ein musikalisch sehr gebildeter Dilettant, dessen Stimme (Bariton) nicht ganz ausreichte in der Kraft und Tonlage.

Am 18. März traf Anton Rubinstein auf seiner Concertreise hier ein und brachte ein reichhaltiges Programm zum Vortrag: Zwei Präludien und Fugen aus dem Wohltemperirten Clavier von Seb. Bach; Thema mit Variationen von Haydn; Sonate C-dur Op. 53 von Beethoven; Moments musicales von Schubert; Polonaise von Weber; 5 Etuden von Chopin; Warum, Vogel als Prophet, Abends, Traumeswirren von Schumann; Lied ohne Worte, Variations sérieuses von Mendelssohn; Sarabande, Passepied, Courante, Gavotte von Rubinstein. Er gab Gelegenheit den echten Künstler und den genialen Virtuosen, der das Publikum durch technische Künste in Bewunderung versetzt, in einer Person unterscheiden zu lernen, so verschieden nach Laune und Stimmung war der Vortrag der einzelnen Nummern. Mit bezaubernder Einfachheit, Innigkeit, Grazie und Schönheit des Anschlags spielte er die Variationen von Haydn, ebenso fein und geistreich die Etuden von Chopin, dagegen entwickelte er eine wahre Chamäleonnatur in allen übrigen Nummern. Bald stürmte es mit ungestümer Kraft, säuselte und tobte wieder je nach Laune, wie es dem Charakter der Tonstücke nicht immer entsprach, doch verzeiht man es einem so eigenartigen genialen Musiker leichter, wenn er etwas Sand unter kostbare Perlen wirft. Die Begeisterung des Publikums war grenzenlos.

Bald nach Rubinstein fand sich das schwedische Männerquartett der Herren Luttemann, Lindquist, Lagerholtz, Lundgren und Döring ein mit den Herren Isidor Seiss aus Cöln und Julius Klengel aus Leipzig. Das Quartett bewährte den ausgezeichneten Ruf, der ihm vorausgegangen war und wetteifert es in der Vollkommenheit mit dem wohlbekannten schwedischen Damenquartett. Nur gering erwärmte das Spiel der Herren Seiss und Klengel in der schönen Sonate D-dur für Clavier und Cello von Rubinstein. Kraft und Leidenschaft im Vortrag fehlten gänzlich. Besser gelangen die Solovorträge des Herrn Seiss, Schlusssatz der C dur-Sonate Op. 53 von Beethoven, »Grillen« von Schumann und eine Polonaise von Chopin, welche er mit eleganter Technik spielte. Ein Lied ohne Worte von Paul Klengel und »Am Springbrunnen« von Davidoff litten auch unter dem Mangel an Kraft und Geist in dem Spiel des Herrn Klengel.

Der 6. April brachte das letzte Abonnementconcert, welches einen hübschen Abschluss bildete durch das vortreffliche Spiel des Orchesters, welches sich ergänzt hatte durch mehrere Mitglieder des Mannheimer Theaterorchesters. Eine wohlthuende Sicherheit und Reinheit machte sich in den schwierigen Sätzen der Symphonie, der Ouvertüre zum »Sommernachtstraum« und dem reizenden Scherzo desselben geltend, denn das Programm enthielt: Symphonie in F-dur Nr. 8 von Beethoven und die Musik zu Shakespeare's »Sommernachtstraum« mit verbindendem Text von Gurski. Nicht ganz zu rechtfertigen ist eine vollständige Aufführung der Musik zum »Sommernachtstraum« im Concertsaal, weil vieles darin nur im Zusammenhang mit der Bühnendarstellung wirken kann, und der verbindende Text von Gurski die phantastisch wechselnden Scenen des Stücks nur ungenügend erklärt. Er lässt abwechselnd den Dichter und einen Elfen, den Puck, sprechen. Heraustretend in die milde, mondbeglänzte Sommernacht schaut der Dichter die wechselnden Gestalten, die wie ein Traum an ihm vorüberziehen. Wer die Dichtung Shakespeare's nicht kannte, verstand nicht, was er sah und hörte.

In der Charwoche veranstaltete Jean Becker eine Soirée mit den Mitgliedern seines Streichquartetts, den Herren Masi, Chiostri und Hegyesi. Sie spielten das Esdur-Quartett Op. 125 von Schubert; Haydn, Marcia; Rubinstein, Scherzo Op. 90 (in Fünfachteltakt); Schubert, Variationen über »Der Tod und das Mädchen«, und das Quartett F-dur Op. 135 von Beethoven. Becker hat seine Reputation als Quartettspieler mit seinen Kunstgenossen so glänzend festgestellt seit Jahren, dass nur zu beklagen ist, wie das Interesse für die Concerte des Florentiner Quartetts mehr und mehr abnimmt und man diese Leistungen zu denen zählt, welche veraltet sind und sich überlebt haben. So wird leider auch die Kunst von der Mode beherrscht.

Stuttgart, 25. April.

[Prüfungsconcerte des Conservatoriums.] Am 20. und 21. April hat das Conservatorium für Musik seine Prüfungsconcerte abgehalten, diesmal nur mit Zöglingen der Künstlerschule, nachdem in früheren Jahren daneben auch Schüler der Dilettantenschule in zwei oder drei besonderen Concerten vorgeführt worden waren. Da unter den Dilettanten immer talentvolle und tüchtig geschulte junge Leute in ansehnlicher Zahl sich gefunden hatten, deren Leistungen den Beweis liefern konnten, dass das Conservatorium nicht etwa nur die eigentlichen Kunstschüler zu fördern sucht, so wäre der Wegfall der Dilettantenconcerte zu bedauern gewesen, wenn nicht Denen, die sich für die Lehrarbeit der Anstalt ernstlicher interessiren, in den während des Winters allwöchentlich veranstalteten »Ensemble«-Abenden die Gelegenheit sich geboten hätte, die einigermaassen vorgeschrittenen Schüler nach und nach sämmtlich kennen zu lernen. Die beiden diesjährigen Concerte, deren jedes über drei Stunden andauerte, haben wieder Zeugniss von glänzenden Resultaten abgelegt. Es sind 28 Zöglinge aufgetreten; vier andere, als sehr begabt bekannte, welche der Concertzettel noch genannt hatte, waren leider durch Unpässlichkeit verhindert. Unter Einrechnung der abgehaltenen Zöglinge kamen von den 32 auf Clavier 16, auf Violine 3, auf Violoncell 1, auf Gesang 9, auf Composition 3. Das Hervorragendste wurde am Clavier geleistet. Man ist überrascht zu hören, wie schon Mädchen und Jünglinge von 15—18 Jahren die volle Kraft und Elasticität des Anschlags und eine wirklich virtuose Fertigkeit entwickeln. Dabei wird überall auf richtigen Vortrag und auf Klarheit des Spiels genau gehalten. Die meisten und besten Clavierzöglinge haben ihre Studien bei Prof. Pruckner, andere bei Professor Krüger gemacht. Unter den Violinzöglingen ist auch eine Dame (Frl. Kotzenberg aus Bremen), welche eine prächtige Chaconne des alten, wenig bekannten Meisters Vitali vortrefflich und stilgemäss vortrug. Die Compositionsschüler Faisst's zeigten, dass sie in der Technik des Tonsatzes gründlich zu Hause sind; der eine derselben hatte sich an eine sehr schwierige Aufgabe (canonisches Präludium und Quadrupelfuge für Streichquartett) gewagt und sie recht wacker bearbeitet. — Nebenbei mag bemerkt sein, dass gegenwärtig das Conservatorium von zwei Dichtersöhnen — Herwegh (Violine) und Storm — besucht wird, und von jüngeren Schwestern zweier zu weitverbreitetem Ruhm gelangten, aus dem Conservatorium hervorgegangenen Pianistinnen: Frl. Mehlig und Frl. Gaul.

ANZEIGER.

[89]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in Edur und Cdur

zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 54 Mk. — In feinstem Leder Pr. 60 Mk.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait**, in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach*. — 2. **Vier bildliche Darstellungen**, gezeichnet von *Moritz von Schwind*, in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*, nämlich: **Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.** — 3. **„An Beethoven"**, Gedicht von *Paul Heyse*. — 4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift. — 5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch u. französisch.) — 6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

---

[90]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von Franz Schubert.

Grosse Messe (in Es) für Chor und Orchester. Partitur 23 M. Clavierauszug 15 M. Orchesterstimmen 19 M. Singstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 1 M. 50 Pf. Clavierauszug zu vier Händen von F. Wüllner 10 M. 50 Pf.

Adagio für Pianoforte. 1 M. 80 Pf.

Drei Clavierstücke. Nr. 1. in Esmoll. Nr. 2. in Esdur. Nr. 3. in Cdur à 2 M.

Op. 90. Nr. 1. **Impromptu** (in Cmoll) für Pianoforte. Für Orchester bearbeitet von Bernh. Scholz. Partitur 4 M. Stimmen 6 M.

Op. 112. **Gott im Ungewitter.** (God in the tempest.) Für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte. Instrumentirt von Franz Wüllner. Partitur 4 M. Clavierauszug 2 M. Orchesterstimmen 4 M. Chorstimmen à 25 Pf.

Op. 133. **Gott in der Natur.** (God in nature.) Für weiblichen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Instrumentirt und für gemischten Chor bearbeitet von Franz Wüllner. Partitur 4 M. Clavierauszug 2 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 4 M. 50 Pf. Chorstimmen: Sopran I, II. Alt I, II à 25 Pf. Für gemischten Chor: Sopran 50 Pf., Alt, Tenor, Bass à 25 Pf.

Op. 137. **Drei Sonatinen** für Pianoforte und Violine. Für Pianoforte und Violoncell übertragen von Rud. Barth. Nr. 1. in Ddur 3 M. Nr. 2. in Amoll 4 M. Nr. 3. in Gmoll 3 M.

Op. 138. **Notre amitié est invariable.** Rondo für Pianoforte zu vier Händen. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von L. Bödecker. 3 M.

---

[91]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Compositionen

von

Stephen Heller.

Op. 93. **Deux Valses** pour le Piano. Nr. 1. in Des. Nr. 2. in Esmoll à 2 M. 30 Pf.

Op. 98. **Improvisata** über die Romanze: »Fluthenreicher Ebro« aus Rob. Schumann's Spanischen Liebesliedern für Pianoforte. 3 M.

Op. 105. **Drei Lieder ohne Worte** für Pianoforte. 2 M. 30 Pf.

Op. 135. **Zwei Intermezzi** für Pianoforte. Nr. 1. in Gmoll. Nr. 2. in Edur à 2 M. 50 Pf.

Prière. Andante pour le Piano. 1 M. 80 Pf.

Prière. Arrangement à 4 mains par Aug. Horn. 2 M.

---

[92]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

ROMANZE

für

Violine

mit Begleitung des Orchesters

componirt

und Herrn Professor Joseph Joachim gewidmet

von

RICHARD BARTH.

Op. 3.

Partitur. Pr. 3 M. — Mit Pianoforte. Pr. 2 M. 50 Pf. — Stimmen. Pr. 3 M.

Hornist und Musketier.

Gedicht von G. Scheurlin

für

Bariton oder **Bass**

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

KARL APPEL.

(Deutscher und englischer Text.)

Op. 42.

Pr. 2 Mark.

Meerfahrt.

Gedicht von Anastasius Grün

für

Bariton-Solo und Chor

mit Begleitung von kleinem Orchester

componirt von

Joh. Heuchemer.

Op. 9.

(Nachgelassenes Werk.)

Partitur Pr. 2 M.

Clavierauszug Pr. 2 M. Orchesterstimmen Pr. 2 M.

Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 15 Pf.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. Mai 1876. **Nr. 20.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Bildende Kunst und Musik in ihrem gegenseitigen geschichtlichen Verhältniss. — Pariser Musikbericht. — Münchener Musikbrief. X. (Schluss.) — Berichte (Halle). — Anzeiger.

Bildende Kunst und Musik in ihrem gegenseitigen geschichtlichen Verhältniss.

Von

Philipp Spitta. *)

Es ist meine ehrenvolle Aufgabe, in Veranlassung eines Tages zu Ihnen zu reden, dessen Bedeutsamkeit mit dem preussischen Volke das gesammte Deutschland freudigst empfindet. Gemeinsame Empfindungen drängen zur Mittheilung und Vereinigung, und enger schliesst sich heute an einander, was durch gleichen Lebenszweck und Stand sich verbunden weiss. Zur Feier des Geburtstags Sr. Majestät des Kaisers und Königs versammelt sich auch die Akademie der Künste, um in öffentlicher Sitzung den Gefühlen unwandelbarer Treue und Liebe Ausdruck zu geben, mit welchen sie an dem erhabenen Herrscher hängt, den sie zugleich den Beschützer dieser Anstalt mit ehrfurchtsvollem Stolze nennen darf.

Mehr noch als in früheren Jahren hat dieses Mal die Akademie der Künste Veranlassung zu ehrerbietigem Danke für die Förderungen, welche sie von Allerhöchster Seite erfahren hat. In Folge des von Sr. Majestät dem Könige unter dem 6. April 1875 genehmigten Statuts ist sie in eine neue Organisation eingetreten. Den Verhältnissen entsprechend umgebildet, in ihren einzelnen Theilen wesentlich erweitert, mit reicheren Mitteln ausgestattet, wird dieselbe nunmehr der Erfüllung ihrer Aufgaben nachzutrachten haben.

Wenn ich es also unternehme, von dem Gesichtspunkte der heutigen Feier aus Ihre Betrachtung dem Herkommen gemäss einem Gegenstande der Kunst oder Kunstwissenschaft zuzuwenden, so glaube ich mich für die Wahl des Gegenstandes auf einen bestimmten Weg gewiesen zu sehen. Die Neugestaltung der Akademie ist es, welche ihn mir an die Hand zu geben hat. Bekannt ist, dass die »Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften«, wie die Anstalt sich bald nach ihrer Reorganisation vom Jahre 1790 nannte, lange Zeit hindurch nur die bildenden Künste umfasste. Erst im Jahre 1806 wurde mit dem Eintritte Carl Friedrich Zelters der erste und auf viele Jahre hin einzige Platz für einen Musiker bereitet. Die im Jahre 1833 ins Leben gerufene musikalische Section trug mehr den Charakter eines Aggregats, als dass in dieser Erweiterung ein ursprünglicher Grundgedanke sich entfaltet hätte. Noch blieb die Ausstellung begründet, welche seiner Zeit Hans Christian Genelli gegen die Bezeichnung Akademie der Künste als eine unzutreffende und zu allgemeine mit Recht erhoben hatte. Was die Bezeichnung verspricht, ist nun durch die neue Organisation seiner möglichen Verwirklichung nahe gebracht worden. Ungleich weiter ist der Kreis gezogen, der die Aufgaben der Akademie umspannt: neben der Förderung der bildenden Künste in ihren verschiedenen Gattungen und der Kunstindustrie liegt ihr eine gleich allseitige Pflege der Tonkunst ob.

Gestatten Sie mir, an diese Seite der Umgestaltung anzuknüpfen. Die Thatsache, dass das erste Kunstinstitut des preussischen Staates seinen Zweck in die Förderung sowohl der bildenden Kunst als auch der Musik setzt, und dass dieser Doppelzweck seine jetzige Gestalt wesentlich bedingt hat, fordert zu einer Gegenüberstellung und Vergleichung beider Künste heraus. Nicht zwar in jenem müssigen und unfruchtbaren Sinne, in welchem man nach den verschiedenartigen Darstellungsobjecten und ebenso verschiedenartigen Wirkungen die Gebiete abgrenzt und sich nach subjectivem Ermessen bald auf diesem, bald auf jenem niederlässt. Aber da jede Kunst eine nur ihr angemessene Thätigkeit der Phantasie und somit eine besondere Organisation des Künstlers voraussetzt, so darf man wohl fragen, in welchem Verhältnisse die Veranlagungen zu einander stehen, welche hier zum bildenden Künstler, dort zum Musiker befähigen, und wie bei ihrer Verschiedenartigkeit ein gemeinsames Wirken sich gestalten dürfte. Dass ein solches Statt habe, liegt doch in der Idee des ganzen Instituts, mag auch die den Sectionen gewährte Selbständigkeit noch so gross sein. Es ist aber nicht zu leugnen, dass zur Zeit in Deutschland eine gewisse Entfremdung zwischen der Musik und der bildenden Kunst besteht, eine Entfremdung, die allerdings mehr auf tonkünstlerischer Seite liegen mag, als auf der entgegengesetzten. Die Erklärung dieses Zustandes ergiebt sich, wenn wir das historische Verhältniss einer Betrachtung unterziehen, in welchem bildende Kunst und Musik während der letztvergangenen Jahrhunderte in Deutschland zu einander gestanden haben.

Die bildende Kunst Deutschlands im 17. und 18. Jahr-

*) Die hier folgende Mittheilung bildet die Rede, welche Herr Professor Spitta als zweiter Secretär der Akademie der Künste in Berlin am kaiserl. Geburtstage in der Akademie gehalten hat. Es war längst unsere Absicht, die jüngst vollzogene bedeutungsvolle Reorganisation dieser Akademie in den Hauptpunkten anzugeben; wir sind daher besonders erfreut, in obiger Rede einen Bericht darüber aus bester Quelle vorlegen zu können. Durch diese Neubildung ist die kgl. Akademie der Künste der Erfüllung ihrer hohen vielverzweigten Aufgaben schon um ein Bedeutendes näher gerückt und der Akademie der Wissenschaften, gegen welche sie bisher ausserordentlich abstach, nahezu ebenbürtig geworden. Eine volle Ebenbürtigkeit beider Körperschaften wird das Ende einer naturgemässen Entwicklung und, wie wir zuversichtlich hoffen, im vorliegenden Falle nur eine Frage der Zeit sein. *D. Red.*

hundert trägt den Stempel des Verfalls, welchen ihr ein genialer Mann, wie Schlüter, und einige mit den niederländischen Malerschulen zusammenhängende Künstler nicht zu nehmen vermögen. Im 17. Jahrhundert hinderten maassloses sociales Elend und völlige Erschöpfung die Deutschen, sich lebhafter an dem Aufschwunge zu betheiligen, welchen die Malerei noch einmal nahm, und der sein Ende erreicht hatte, als gesundes und frisches Leben sich in Deutschland eben wieder zu regen begann. Dem allgemeinen Niedergange der bildenden Kunst, welcher nunmehr eintrat, hatte es nichts entgegen zu setzen, wurde vielmehr durch ihn noch tiefer hinab gezogen. Unfähig zu originaler Production lehnte es sich an die altgewordene Kunst Italiens und Frankreichs und suchte, wie es dort geschah, den Mangel an wahrhaft lebendiger Phantasie zu verhüllen durch eine zum Aeussersten gesteigerte Unruhe der Linien. Merkwürdig und gross war im 18. Jahrhundert nur die ungemeine Geschäftigkeit, welche in leeren Formen zum Theil subtilster Art sich abarbeitete, und im Zusammenhange damit die technische Geschicklichkeit der Künstler. Es herrschte das inhaltslose Virtuosenthum, bis am Ende des Jahrhunderts der deutsche Genius erwachte und auf einem Gebiete, das anderthalb Jahrhunderte hindurch fast brach gelegen hatte, eine neue köstliche Ernte zeitigte.

Auch die deutsche Musik hatte bereits eine üppige Blüthezeit hinter sich, als sie in das verhängnissvolle 17. Jahrhundert eintrat. Auch auf ihren Zustand wirkte die Zeit des dreissigjährigen Krieges nachtheilig ein, während in Italien und bald auch in Frankreich neue Ideen zur fröhlichen Entfaltung kamen. Aber nachdem die Kriegswetter sich verzogen hatten und deren erste unheilvolle Folgen überstanden waren, zeigte es sich bald, dass gewisse schöpferische Kräfte nur gehemmt, nicht, wie im Gebiete der bildenden Kunst, erstickt waren. Von neuem trat Deutschland in die Reihe derjenigen Nationen ein, welche für die Entwicklung der europäischen Tonkunst maassgebend geworden sind. Aus einem ebenbürtigen Mitstreiter wurde es bald ein Vorkämpfer. Als mit Andreas Schlüter der letzte grosse Architekt und Bildner starb, den Deutschland für lange Zeit hatte erleben sollen, traten die gleichalterigen Tonmeister Händel und Bach in die Zeit ihrer männlichen Reife und beschenkten in einem langen, arbeitsreichen Leben die Welt mit einer zum Theil noch nicht übersehbaren Reihe von Oratorien, kirchlichen Gesangscompositionen und Instrumentalwerken aller Art, welche für immer als unübertroffene Meisterleistungen zu gelten haben werden. Neben ihnen, wenngleich auf tieferer Stufe, steht eine Anzahl reichbegabter Musiker, wie Keiser, Telemann, Stölzel, Hasse, Graun, deren Anführung hier beweisen möge, dass Händel und Bach nicht, wie es bisweilen geschieht, als einsame Grössen aus einer Zeit der Unfruchtbarkeit aufragen, sondern nur die höchsten Potenzen eines durchaus schaffenskräftigen Geschlechts darstellen. Durch die grossartigen tonkünstlerischen Thaten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigt sich der deutsche Genius keineswegs erschöpft. Schon ist in den Söhnen Bachs, in Gluck und J. Haydn ein junger Nachwuchs zur Stelle, noch in die letzten Lebensjahre Händels fällt Mozarts Geburt und auf Mozart konnte ein Beethoven folgen. Es scheint in der That, als wichen bildende Kunst und Musik einander aus. Nicht nur zeitlich, selbst örtlich. Bis um 1750 lag der Schwerpunkt der Tonkunst in Mittel- und Norddeutschland. Seit der Nordländer Carstens eine neue Epoche der bildenden Künste einleitete, welche auch in ihrem Fortgange vorzugsweise auf norddeutsche Kräfte sich stützte, zog die Musik sich gänzlich in den Süden zurück. Sie erkor sich Wien zur Haupt-Pflegestätte, wie in gewisser Weise Berlin diejenige der Architektur und Plastik wurde. So laufen nun allerdings am Ausgange des 18. und Beginne des 19. Jahrhunderts die Höhenzüge der bildenden Kunst und der Musik noch eine Weile neben einander her. Aber ihre Ausgangspunkte sind verschiedene, und wenn man es liebt, Schinkel, Cornelius und Beethoven zusammen zu stellen, so berechtigt hierzu wohl das in allen dreien gleich mächtige Genie, nicht aber die Bedeutung, welche sie für die Entwicklung der von ihnen vertretenen Künste haben. Schinkel und Cornelius stehen am Beginn einer neuen Entwicklungsreihe, Beethoven bildet das letzte Glied in einer Kette musikalischer Genies vom höchsten Range. Diese verschiedene Stellung bedingt naturgemäss eine tiefe innere Verschiedenheit des schöpferischen Wirkens. Vom rein künstlerischen Standpunkte aus lassen sich in dieser Zeit Musik und bildende Kunst nirgendwo zu einer Einheit zusammenfassen. Kaum ist es mehr als ein zufälliger Anklang, wenn zur Zeit, da Winckelmann durch seine Geschichte der Kunst des Alterthums die bildenden Künste auf die Grundlage der Antike zurückführte, Gluck mit seinen Opern Orpheus und Alceste, Paris und Helena und den beiden Iphigenien sich entschieden gegen die bisherige dramatische Musik auflehnte. Gewiss steht die einfache Grösse seiner Musik zu der antiken Kunst in einer Art von Analogie. Man mag dieselbe auf eine allgemeine innere Verwandtschaft deutschen und hellenischen Geistes zurückführen. Ein historischer Zusammenhang aber besteht zwischen den gleichzeitigen Erscheinungen nicht; vom griechischen Drama zeigt sich Gluck nirgendwo beeinflusst, die antiken Stoffe benutzte er in derjenigen Gestalt, welche den Anschauungen der italienischen Librettisten oder des französischen Classicismus entsprach. Für die Musik an sich aber konnten ihm die Griechen nichts nützen, auch war »edle Einfalt und stille Grösse« nicht dasjenige, was an seiner Musik den Zeitgenossen am meisten auffiel.

Es ist nicht ohne Begründung behauptet worden, eine höchste Blüthe der bildenden Künste setze zu ihrer Entstehung eine ebenbürtige Blüthe der Dichtkunst voraus. Ein Verhältniss ähnlicher Art könnte auch wohl für die Musik nachgewiesen werden. Es scheint, dass sie unter den drei Künsten diejenige ist, welche auf der Grundlage bestimmter Culturzustände jedesmal am spätesten zur Entfaltung gelangt. Wenigstens lässt sich dieser Vorgang innerhalb der letzten 400 Jahre zweimal ganz deutlich erkennen. Den ersten ihrer Höhepunkte erreichte sie als mehrstimmige Gesangsmusik im 16. Jahrhundert. Aber die Wurzeln derselben reichen tief in das Mittelalter hinab. Als die Phantasie der abendländischen Völker aus den wunderreichen Erlebnissen, welche das Zeitalter der Kreuzzüge mit sich führte, neue Kraft gesogen hatte und diese in Kunstwerken ausströmte, waren es zunächst die Poesie und Baukunst, in welchen jener Geist des Empfindungsüberschwanges und der Schwärmerei, die mit gleicher Inbrunst Göttliches und Menschliches umfasste, künstlerische Gestalt gewann. Die epische und lyrische Poesie der Ritterzeit war längst verfallen, längst stand die gothische Baukunst in hoher Blüthe und noch immer wollte es dem mehrstimmigen Gesange nicht gelingen, über einen rohen Anfangszustand hinauszukommen. Da erscheint am Ausgange des 14. Jahrhunderts plötzlich der Bann gebrochen. Mit erstaunlicher Schnelle entwickelt sich der musikalische Formensinn, in ununterbrochener Reihenfolge arbeiten zunächst niederländische, dann auch italienische und deutsche Meister an der Vervollkommnung ihrer Kunst. Palestrina und Orlando Lasso führten sie auf die Höhe ihrer Entwicklung, als der mittelalterliche Geist in allen anderen Lebensrichtungen längst erstorben war. Und doch ist diese Kunst mit all der Verleugnung des Individuellen, welche ihr wesentliches Merkmal bildet, völlig ein Erzeugniss mittelalterlicher Anschauung und nur als solches in ihrer ganzen Schönheit zu begreifen.

In gleicher Stellung befindet sich die Musik unter den Künsten der Renaissance. Die Wirkung des neuen Zeitgeistes



kommt an ihr erst dann zum Durchbruch, als die durch ihn geweckte Poesie, Architektur, Plastik und Malerei ihre Höhe schon überschritten hatten. Gleichwohl ist es ganz unverkennbar, dass der Umschwung, welcher in der Tonkunst etwa um das Jahr 1600 bemerkbar wird, mit der Renaissance auf das innigste zusammenhängt. Schon dass er von Italien, und nur von dort, ausgeht, wäre Beweis genug. Aber auch die leidenschaftliche und nunmehr alles andere in den Hintergrund drängende Pflege des Sologesanges und Solospiels erscheint deutlich als Ergebniss jenes Individualismus, jenes Strebens nach Geltendmachung der persönlichen Menschenrechte, welches die bewegende Kraft der Renaissance war und der gesammten neueren Zeit geworden ist. Das Trachten nach Erweiterung der Persönlichkeit zur Gesammtheit giebt von nun an der Tonkunst die Richtung. Während es die Reinheit kirchlicher Kunst mehr und mehr trübt, schafft es die Oper und die selbständige Instrumentalmusik. Es begreift sich nun die verschiedenartige Wirkung, welche ein Ereigniss wie der dreissigjährige Krieg auf bildende Kunst und Musik in Deutschland haben konnte. Jener machte er vollends den Garaus, weil sie altersschwach dahinsiechte, dieser, die aus demselben Urgrunde so eben frisch hervorgeströmt war, konnte er nur zeitweilig den Weg verschütten. Sind wir gleich über viele Einzelheiten des Verlaufs noch nicht genügend aufgeklärt, der lückenlose Zusammenhang in der Fortbildung der Tonkunst von dem bezeichneten Punkte an bis auf unsere Zeit steht ausser allem Zweifel. Es ist kein geistreiches Spiel, wenn man zu dem Mozartschen »*Ave verum corpus*« Rafaels Sixtinische Madonna in Parallele gesetzt hat. Ob auch ihrer Entstehung nach beide Werke durch Jahrhunderte getrennt sind, dennoch äussert sich in ihnen eine im Grunde gleiche Kunstanschauung. Die Tonkunst, so scheint es, ist berufen erst dann an ihre Aufgabe zu gehen, wenn der Geist einer bestimmten Zeit sich durch die fasslicheren Leistungen der Poesie und bildenden Kunst bereits zu einem glücklicheren Zustande erhoben fühlt. Dieses allgemeinen Glücksgefühles will er froh werden, und hierzu vermag ihm nur die Musik zu verhelfen, denn gerade in ihr kommt das Leben in seinen allgemeinsten Formen zur Erscheinung. Sie führt wie in verhüllten Gestalten noch einmal alles Schöne vorüber, was schöpferische Phantasie in das wirkliche Leben hineinzauberte. Sie vermag es auch, in Perioden neuer Culturentwickelungen verbindend und ausgleichend hinüberzugreifen und den kühnlich Aufwärtsstrebenden zu mahnen, wie sehr sein Dasein noch an demjenigen hängt, was hinter ihm liegt und vermeintlich für immer abgethan ist. Ein solches Verhältniss war es, in welchem sich die deutsche Musik um das Jahr 1800 zu den bildenden Künsten befand. In diesen pulsirte das junge Leben einer Zeit, die fast auf allen Gebieten der Cultur durchgreifende Wirkungen aufweisen sollte; inmitten aber von all den umgestaltenden Stürmen blühte die Musik friedlich weiter auf den Grundlagen der Cultur der Renaissance.

Hätten vielleicht diejenigen Recht, welche der Kunst eine selbständige Existenz zusprechen neben den Formen, in denen der Geist der Nationen und Geschlechter auf politischem, kirchlichem, wissenschaftlichem Gebiete sich äussert? Die für die Kunst ein eignes Reich ausserhalb des übrigen Lebens abgrenzen, in welchem sie nach eigenstem Ermessen schalte und nur so weit es ihr passend erscheine den auswärts fliessenden Strömungen Zugang gewähre?

Nicht dieses folgt aus den von mir mit flüchtiger Hand skizzirten Entwicklungsläufen. Nur sind die Impulse, welche grosse neue Culturideen auf das Reich des Schönen ausüben, von ungewöhnlicher Nachhaltigkeit, nachhaltiger vielleicht als auf irgend einem andern Gebiete, weil sie eben in den verschiedenen Künsten nicht gleichzeitig zur bestimmenden Wirkung kommen. In langen Wellen ziehen solche Bewegungen über die Jahrhunderte dahin. Ihr Steigen und Sinken braucht sich mit dem kürzeren Wogenschlage untergeordneterer Bewegungen nicht immer zu decken. Es ist nicht nothwendig, dass einem lebhaften Aufschwunge im politischen Leben eines einzelnen Volkes immer eine grosse Blüthenperiode seiner Künste folge, ebensowenig wie jeder umgekehrte Zustand nothwendig einen Kunstverfall mit sich führt. Es kommt dabei auf die Tiefe und Allgemeinheit der Gründe an, welchen solche Zustände entspringen.

Aber dadurch wird nicht ausgeschlossen, dass eine grosse Kunstrichtung jedesmal nach den öffentlichen Zuständen, mit welchen sie in Verbindung tritt, ihre Gestalt und Färbung einrichte. Dass dieses in der That geschieht, ist eigentlich selbstverständlich. Der Künstler schafft aus seiner Zeit heraus und für dieselbe; er kann deren eigenste Interessen nicht hintansetzen, ohne sich selbst den Weg zur Theilnahme seiner Mitmenschen zu versperren. Und unter diesem Gesichtspunkte erscheint das historische Verhältniss zwischen bildender Kunst und Musik als ein anderes, es treten Gemeinsamkeiten und Wechselwirkungen bald schwächer bald stärker hervor. So hat der durch das Studium der Antike gereinigte Kunstsinn des 16. Jahrhunderts der mehrstimmigen Musik, welche um diese Zeit zur vollen Freiheit im Gebrauche aller technischen Mittel durchgedrungen war, seinen unverkennbaren Stempel aufgedrückt. Nicht die spielende Beherrschung der Form ist es, was Palestrina zu dem einzigartigen Künstler macht, als welcher er dasteht. In der Kunst, ein Vielheit selbständiger melodischer Linien zu einem Ganzen zu verschlingen und in den selbstgewählten Fesseln strenger und freierer Nachahmung der Tonreihen oder steter Bezugnahme auf eine gegebene Melodie sich mit Freiheit und Gesetzmässigkeit zu bewegen, hatten Palestrinas Vorgänger, die Niederländer, schon das Aeusserste geleistet. Aber im Bewusstsein schrankenlosen Könnens hatten sie die feine Empfindung für das schöne Maass verloren und ihre Setzkünste zu einer scholastischen Spitzfindigkeit verfeinert, die dem geläuterten Geschmacke der Renaissance abstossend erschien. Im kirchlichen und weltlichen Leben wandte man sich von dieser barbarisch erscheinenden Kunst ab; Palestrinas Werk ist es, ohne den musikalischen Stil aufzugeben, welchen frühere Jahrhunderte geschaffen, ihn im Sinne der neueren Kunstanschauung umgebildet und veredelt zu haben. Haben hierzu auch noch andere Dinge beigetragen, und unter den Vorbildern einer neu erkannten Kunst vor allem die antike Poesie, so kann doch auch die bildende Kunst einen Antheil daran um so mehr beanspruchen, als es Rom war, in welchem Palestrina diese Läuterung vollzog. Die strenge Linienführung und klare Einfachheit der Formen hat er mit der römischen Malerschule gemeinsam.

Wie in der Malerei Venedig zu Rom einen scharfen Gegensatz bildet, so auch in der Musik. In der stolzen Meeresbeherrscherin, welche durch die zauberischen Reize der Natur und durch die phantastische Pracht orientalischen Reichthums gleichermaassen geziert war, und diese Zier in einem grossartig bewegten öffentlichen Leben zu entfalten wusste, musste sich der Sinn für Glanz und Schmelz der Farbe und des Klanges als ein Charakterzeichen ausbilden. Tizian, dem Zeitgenossen Rafaels und Michel Angelos, hat Venedig in Giovanni Gabrieli einen Zeitgenossen Palestrinas gegenüberzustellen. Und hier wie dort derselbe künstlerische Gegensatz, das Ueberwiegen sinnlicher Fülle und Schönheit gegenüber einer ernsten plastischen Einfalt. Wenn man es an Tizian hervorhebt, dass er sich auch in der Gruppirung wohl durch vorwiegend malerische Rücksichten leiten lasse, so ist gleichermaassen der Verlauf vieler Gabrielischer Compositionen durch die Verwendung verschiedener klanglich contrastirender Chöre bedingt. Unablässig weiss der Musiker durch neue überraschende Mischungen der

Stimmgattungen das Gehör zu sättigen, und in der Instrumentalmusik, worin er einer der ersten grossen Meister ist, geräth er auf Combinationen, die an Geheimmittel der Farbenmischung erinnern: die Verwebung einer einzigen Bratschenstimme in einen vielstimmigen Satz für Posaunen und Zinken erscheint so abenteuerlich, dass man die sanft verschleiernde Wirkung erst erfahren haben muss, um gewiss zu sein, dass auf diese Zusammenstellung nur ein grosses coloristisches Genie verfallen konnte.

Im 17. Jahrhundert werden auf dem Gebiete der bildenden Künste die Wirkungen matter, welche von dem Aufschwunge des 15. Jahrhunderts ihren Ausgang nehmen. Dagegen hat die Musik nunmehr die mittelalterlichen Bahnen ganz verlassen, und ist ihrerseits in die Renaissance eingetreten. Unverkennbar beginnt sie nicht nur an einzelnen Stätten, sondern ganz im allgemeinen jetzt die Malerei zu beeinflussen. Sie konnte es um so leichter, als beide Künste nun gleiche Grundrichtungen hatten. Die künstlerische Stimmung der europäischen Culturvölker wird jetzt überwiegend eine musikalische, auch die Malerei wird gezwungen, insofern sich dies sagen lässt, in eine musikalische Richtung einzulenken. Es entwickelte sich die Landschaftsmalerei. Aber auch besondere Bezüge zwischen bildender und Tonkunst fallen auf. In den Niederlanden, einer Hauptpflegestätte jener Kunst, nimmt um dieselbe Zeit die Orgelmusik eine ganz neue Wendung. Jetzt zuerst wird man aufmerksam auf die mannigfaltigen Klangfarben der Orgelregister, lernt sie rasch mit grosser Virtuosität verbinden und kommt so zu einer Art von romantischem Orgelstil. Geniale Vertreter dieser Richtung verpflanzten sie nach Norddeutschland. Eine Anzahl grosser Meister, die am Ausgang des 17. Jahrhunderts in Hamburg, Stade, Lübeck lebten, gehörten ihr an.

Kaum braucht man daran zu erinnern, wie von dem Geiste der französischen Revolution erfasst David die Malerei zu Ernst und sittlicher Würde zurückzuführen suchte, und wie zugleich der alten unwahren heroischen Oper, diesem Spiegelbilde der Zeit Ludwigs XIV., der Abschied gegeben wurde, wie anstatt ihrer nun die *Opéra comique* eifrigste Pflege fand, die, ihren Namen mit geringem Rechte tragend, allgemein menschliche einfache und rührende Begebenheiten zumeist aus dem bürgerlichen Leben zur Darstellung brachte. Wie dann das grossartige Pathos des napoleonischen Kaiserreiches die französischen Maler zu brillanten Schlachtenbildern und den französirten Italiener Spontini zu seinen schwerterrasselnden Opern Cortez und Olympia trieb. Und nun Deutschland. Wohl ist die bildende Kunst unseres Volkes glücklich zu preisen. Eine Literatur ersten Ranges hatte die Gemüther von neuem einer idealen Anschauung geöffnet, die Phantasie der Künstler selbst mit edlen Bildern und Vorbildern erfüllt, eine Zeit voll grosser Ereignisse und grosser Männer, voll begeisterten Ringens um die Freiheit des Vaterlandes, eine Zeit, in der sich die ganze Fülle und Tiefe des deutschen Wesens erschloss, trug neue Stoffe zur künstlerischen Darstellung entgegen, das erwachende Verständniss für eine ferne Vergangenheit deutscher Geschichte öffnete dem erstaunten Blicke eine Welt ungeahnter Grösse und Herrlichkeit. Aber auch die Musik war noch fähig, diesem gewaltigen Rufe zu antworten. Glühende Freiheitsgesänge loderten empor, und die deutscheste aller Opern, Webers Freischütz, durfte in dem von Schinkel erbauten Schauspielhause als erste dort erklingende Oper ihre erste Aufführung erleben.

Geht man aber zurück in die Tiefe des 18. Jahrhunderts, so erscheint es beinahe selbstverständlich, dass eine bildende Kunst national-deutschen Gepräges gänzlich fehlt. Diese Kunst, die den Formensinn einer Nation in ruhenden Verhältnissen zum Ausdruck bringen, die in Bildwerken dasjenige gegenwärtig halten soll, was Jedermann gross, verehrungswürdig und lieb erscheint, was sollte sie einer Zeit, da es eine deutsche Nation nicht gab, und kaum eine Gestalt oder ein Symbol, in welchem jeder freudig ein Stück seines Selbst wiedererkannt hätte? Anders die Musik. Ihr unsinnliches Wesen machte es möglich, dass sie auch dann fortbestehen konnte, als aus der Welt der Erscheinungen keinerlei Nahrung mehr für sie zu gewinnen war. Freilich, wo sie sich an Gestalt und Wort gebunden sah, wie in der Oper und im Oratorium, arbeitete sie mit einem fremdländischen Apparat, aber sie arbeitete doch in deutschem Geiste, denn sie hatte sich in ihrer Verbindung mit anderen Künsten die Herrschaft über diese gewahrt. Allein es ist begreiflich, dass sie unter diesen Umständen den Zug in sich fühlen musste, ganz vom Worte frei zu bleiben, und nur in sich selbst Genüge zu finden als feinste, wenn auch verletzlichste Blüthe eines zweihundertjährigen Wachsthums. So spiegelt sich auch der Geist des 18. Jahrhunderts aus dem aufgehobenen Verhältniss zwischen bildender Kunst und Musik zurück. Auf die Isolirung der Musik aber darf man wohl jene Entfremdung zurückführen, deren ich zuvor erwähnte. Es gab eben eine Zeit in Deutschland, wo die Musik allein noch triebkräftig war; dadurch hat sie den innern Zusammenhang mit den übrigen Künsten zeitweilig eingebüsst.

Wenn wir nun endlich fragen: worin besteht bei so grosser Verschiedenheit des Wesens und der Entwicklung das Bindeglied zwischen bildender Kunst und Musik, welches sie befähigt zu gleichen Theilen die Grundlagen eines gemeinsamen Kunstinstituts zu bilden, so wird nach Allem, was gesagt wurde, die Antwort nur lauten können: in dem öffentlichen Leben der Nation. In ihm sollen sich beide begegnen. Und, wenn wir das Wesen eines Instituts wie das unsrige recht verstehen, so liegt in dieser Antwort zugleich dessen Aufgabe beschlossen. Der Künstler, welcher sich in die Mitte der Interessen seines Volkes stellt, das Handeln, Empfinden, Denken desselben zu Kunstgebilden allgemeinerer Gültigkeit zu verdichten sucht, ein solcher Künstler lehrt seine Mitmenschen, den Werth der Kunst an ihrer eignen Person zu begreifen. Er gewöhnt sie, in derselben kein leeres Spiel zu erkennen, auch keinen Luxus für einige Bevorzugte, sondern ein gemeinsames Gut für Alle. Eine Akademie aber, welchen andern Zweck könnte sie haben, als durch Vorbild, Rath und Lehre Sinn und Verständniss für die Kunst im Volke zu verbreiten? Neue Bahnen bricht der Genius, und der Genius wird geboren und nicht erzogen. Aber nicht minder hoch ist das Ziel, durch Entwicklung der künstlerischen Fähigkeiten, welche in productiver oder reproductiver Gestalt in jedem Menschen ruhen, an der harmonischen Ausbildung der Menschheit zu arbeiten, sie freier und glücklicher zu machen.

Je tiefer der Künstler das Wesen seines Volkes erfasst, desto grösser ist seine Wirkung. Es wird hier nicht jene nationale Einseitigkeit verstanden, die sich gegen Fremdes eifersüchtig verschliesst. Die christliche Kunst wäre undenkbar ohne die stetigen Wechselwirkungen der europäischen Culturvölker, sowie ohne den aus der Antike einfliessenden Quell. Aber ganz und gar durchdrungen werden muss das Fremde vom eignen Geiste. In diesem Sinne bleibt dennoch wahr, was Goethe in seinem hymnischen Ergusse über die deutsche Baukunst von dem deutschen Genius sagt: »Er will auf keinen fremden Flügeln und wären's die Flügel der Morgenröthe, emporgehoben und fortgerückt werden. Seine eignen Kräfte sind es, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend, wie der Löwe des Gebirges, auseilt auf Raub.« Glücklicher noch ist für den Künstler ein Zustand, in welchem er nach dem Zufluss fremder Elemente nicht auszuschauen braucht, wo das nationale Leben reich ist an eignem Inhalt, welcher der künstlerischen Verklärung entgegen harrt. Leichter und sicherer erfüllt er dann sein Werk, zu beglücken und zu veredeln. Reichlicher ergeben sich die

Berührungspunkte zwischen den verschiedenen Künsten, das gesammte Kunstleben vermag sich zu einer einheitlicheren Gestalt zusammenzuschliessen.

Und mit diesem Gedanken mag es erlaubt sein zu der Veranlassung der heutigen Feier zurückzukehren. Wie man auch über die jetzige Kunstproduction urtheilen, wo man auf- oder absteigende Linien in ihr erkennen will, sicher ist, dass sie ruhelos nach den verschiedensten Seiten auseinander strebt. Sowohl in den Stoffen als in den Behandlungsarten zeigt sich eine kaum übersehbare Mannigfaltigkeit. Was hier beruhigend und klärend eintreten kann, ist der Besitz grosser nationaler Gemeingüter, welche die divergirenden Richtungen an sich zu ziehen vermöchten. Wohl uns, dass dieser Gedanke nicht mehr ein blosser Wunsch ist, dass für uns ein nationales Leben heraufgeführt ist, reich an voll entfaltetem Inhalt, reicher noch an Hoffnung erweckenden Keimen. In ihm erblicken wir den festen Untergrund, auf welchem die neugestaltete Akademie beruht, in ihm auch die Gewähr für ein gedeihliches Zusammenwirken ihrer beiden Theile. Freudig und dankerfüllt wenden wir unsern Sinn demjenigen zu, dessen Heldenkraft und Weisheit die Geschicke Preussens und ganz Deutschlands in eine neue Bahn gelenkt hat. Um dieser Empfindung Ausdruck zu geben, vereinigen und erheben wir uns zu dem Rufe: Es lebe S. Majestät der Kaiser und König!

Pariser Musik-Bericht.

(Nach de la Genevais.)

Aufführung von Schumann's Manfred im Conservatorium. Literatur der Faust-Musiken. Schumann's Faust-Musik. Herrn Faure's Gastspiel-Reise mit Herrn Merelli.

Die Concert-Gesellschaft des Conservatoriums in Paris, die in Hinsicht auf Neuigkeiten niemals dafür gegolten hat, ihre Auserkorenen zu verwöhnen, gab kürzlich den Manfred von Schumann. Das Werk war uns keineswegs unbekannt, nachdem es die Gesellschaft schon vor drei Jahren auf ihr Programm gesetzt hatte; aber von diesem grossen organischen Ganzen waren nur einige einzelne Stücke: die Ouverture — ein grossartiges Werk, die Erscheinung der Alpenfee — ein Wunder von Grazie und Poesie, im Gedächtniss geblieben, und gerade auch diesen Stücken hat sich bei den beiden neuen Aufführungen die Gunst des Publikums vorzugsweise zugewendet. Alles drängt zu der Annahme, dass es bei gewissen Hauptwerken von Schumann immer so bleiben wird. Um uns an diese abstracte und nur zu oft sogar abstruse Musik zu gewöhnen, um uns in das Herz des Gegenstandes eindringen zu lassen, wären häufige und hartnäckig wiederholte Versuche nothwendig; isolirte und nach Verlauf von Jahren erneuerte Anhörungen können uns nicht zur Lösung eines solchen Räthsels verhelfen. Schumann war niemals klar, das können selbst seine wärmsten Adepten nicht behaupten; er ist ein ausstudirter Geist, eine Art von musikalischem Jean Paul, ein sich in Abschweifungen ergehendes, chaotisch wetterleuchtendes Genie. Um das Jahr 1849, in jener Periode, der fruchtbarsten seiner Productivität, wo neben so vielen Ouvertüren, Symphonien, Trios, Instrumental- und Vocalstücken das gewaltige Gedicht: Manfred entstand, machte ihm die Kritik die Wuth zum Vorwurfe, mit der er technische Schwierigkeiten aufhäuft, indem er gleichzeitig augenfällig sich an unser Empfindungsvermögen wendet und nach unseren Sympathien strebt; immer wie Jean Paul! Die Musik des Robert Schumann, ähnlich der Prosa des Autors des Titan, befindet sich in den Händen des Publikums so ziemlich in derselben Lage, wie eine Nuss in den Krallen eines Eichhörnchens: Es nagt an der harten Umhüllung, nützt die Zähne ab und wirft sie weg, ohne zu ahnen, welch schmackhafte Frucht die rauhe Rinde birgt. Gar manche Leute in Frankreich haben diese Frucht errathen, geahnt, aber welche Anstrengungen und welcher Aufwand wären nothwendig, sie dem Publikum mundgerecht zu machen. Hinsichtlich dieses deutschen Neuromantikers werden wir uns noch für lange Zeit auf fragmentarische Kundgebungen, beiläufige Würdigungen beschränkt sehen. Wir haben noch kaum eine Idee von Manfred; wir dringen da und dort in einzelnen Stücken so weit ein, dass wir uns sagen: das ist ein Meister! aber wir fassen nicht das Ensemble des Werkes auf. Was wissen wir denn von der Byron'schen Empfindung, die Schumann jener Partitur eingehaucht, von dem was er von eigenen Leiden, Gedanken, Zweifeln, von seiner Gluth und der Bitterkeit seiner Leidenschaft als Dichter hinzugefügt hat, was wissen wir von seiner Genoveva, von seinem Faust? Es wäre wirklich ein grosses Wunder gewesen, wenn ein solcher Stoff-Jäger, der allenthalben in der Literatur darauf ausging *quem devoret,* seine Löwenklaue nicht auf die philosophische Tragödie Goethe's gelegt hätte. Wie viele Musiker vor ihm hatten nicht schon an dieser berühmten Beute geleckt und sie hin- und hergewendet? Zuerst Beethoven, der, wenn man Schindler glauben darf, damit seine Laufbahn als Compositeur zu schliessen gedachte. Nach ihm sehen wir den Partiturenschreiber Eberwein, der zu Weimar unter den Augen des Dichters, unterstützt durch dessen sehr hohe und erleuchtete Approbation, dazu eine im Uebrigen ganz wackere Musik schreibt. Dann kommt der Faust des Fürsten Radziwill, eine Zwitter-Schöpfung, halb Oratorium und halb Oper, für welche Goethe, der die Gunst der Fürsten zu sehr schätzte, um nicht auch ein oder das andere Mal ihre Musik zu lieben, ein paar neue Chöre zu scandiren und zu reimen sich herbei liess. Auf diese interessante Partitur folgte jene von Lindpaintner, Kapellmeister in Stuttgart, mit viel Lärm, Cantilenen, Phantasmagorie, Italianismus und Sentimentalismus; man sieht, wir nähern uns Herrn Gounod! Lassen wir jedoch noch dem Faust von Spohr den Vortritt, einem männlichen und genialen Werke, das dem Freischütz von Weber um mehrere Jahre voausging und Ton wie Farbe für die deutsche romantische Oper angab. In Frankreich besitzen wir *La Damnation de Faust,* eine in den Concerten mehr als je geschätzte dramatische Symphonie, als Oper den Faust von Mlle. Bertin, früher im Théâtre italien gegeben, und den Faust des Herrn Gounod. Alles das berechtigt zu Hoffnungen für die Zukunft, und wenn wir von dem Verbrauche in der Vergangenheit auf den in der Zukunft einen Schluss ziehen, wenn wir bedenken, dass eine Composition von dem Werthe des Faust von Spohr selbst in Deutschland heut zu Tage völlig vergessen ist, so können wir wohl fragen, was in einem halben Jahrhundert aus der blühenden Teufelei des Herrn Gounod geworden sein mag, wenn erst noch 10 oder 15 Faust dazu gekommen sein werden.

Doch kehren wir zu Schumann zurück. Seine Musik, ein organisches Werk, wie es nur eines giebt, umfasst die beiden Theile des Gedichts und hütet sich wohl, Illustrationen oder Genrebildchen zu Liebe die grosse charakteristische Bedeutung, den Geist der Reflexion, Kritik und Coordination preiszugeben, die das Goethe'sche Gedicht zu einem Seitenstücke der *Divina Comedia* machen. Es versteht sich von selbst, dass es hier nicht unsere Absicht sein kann, in das Detail der Musik einzugehen. Wir haben hierfür unsere guten Gründe, und der hauptsächlichste davon ist, dass wir sie noch nicht gehört haben. Wir beschränken uns heute darauf, die Concertgesellschaften auf ihre Existenz hinzuweisen, indem wir wünschten, deren Aufführungen hierdurch zu veranlassen. Als ein

Meisterstück führt man den Epilog im Himmel und die ganze vorhergehende Scene an. »Die Scene der Anachoreten«, schreibt Herr Ambros, einer der tüchtigsten deutschen Aesthetiker, »ist »nicht blos eine der besten Schöpfungen Schumann's, sondern »überhaupt eines der schönsten Producte der modernen Musik. »Die Landschaft ist ein wahrer Poussin, wir tauchen in die »tiefe Dämmerung der rauschenden Wälder; es lässt sich kaum »beschreiben, wie die Musik blos durch die Hervorrufung einer »analogen Empfindung so pittoresk wirken kann.« Der *pater extaticus*, der *pater profundus* mit ernster gedankenvoller Stimme, der *pater angelicus* — die Liebe und Sanftmuth, der Doctor Marianus — die Seligkeit, der Illuminismus, die Chöre der Engel, der seligen Knaben, der Sünderinnen, denen sich Gretchen anschliesst: *una poenitentiarum*, — das alles erscheint in wunderbarer Wiedergabe von eigenthümlichem Charakter und ergreifender Schönheit. Ebenso empfehle ich den Moment, wo die Rede des Doctor Marianus zu einer Hymne sich gestaltet; dieser Uebergang zur Harfenbegleitung ist von blendender Wirkung; und dann später welch beglückende Süssigkeit, welche unendliche Mitleidenschaft in dem Blicke, den er auf den um Gnade flehenden drei Büsserinnen ruhen lässt! Die Antwort an den Entzückten mittels einiger sonorer eindringlicher Worte, die der *mater gloriosa* an die Samaritanerin, an die *Maria aegyptiaca*, an das im Sopran singende Gretchen sind lauter Züge von Genie und absolut grandiose Effecte, die durch die einfachsten Mittel erzielt werden.

»Gerettet ist das edle Glied
»der Geisterwelt vom Bösen.«

In der Wiederholung dieser Phrase und in dem letzten *Chorus mysticus* hatte der Musiker seine Probe abzulegen, und das was Schumann hier geleistet hat, würde hinreissen, seinen Ruhm zu verewigen. Wir haben genug gesagt, um von denen verstanden zu werden, welchen die Interessen der grossen Kunst am Herzen liegen; wenn die Concert-Institute zögern, so werden sich andere weniger schwierig zeigen, und warum sollten denn nicht zum Beispiel vor allen die Bühnen die Sache in die Hand nehmen! Welch schönerer Act liesse sich wohl aufführen, als der von Schumann in Musik gesetzte Epilog des Faust von Goethe? Zudem bietet sich auch Gelegenheit zu Decorationen, Costümen, Schaugepränge und malerischen Darstellungen bis ins Unabsehbare! Diese Scene während der heiligen Woche in Gestalt eines Oratoriums vorführen, wäre ein Hauptstreich, würdig, die Eifersucht des gegenwärtigen Directors der grossen Oper aufzustacheln. —

Vanity fair! heisst ein Roman von Thackeray; ein Buch, das man wohl schreiben durfte und das in der Zukunft dazu dienen kann, die dramatischen Gebräuche unserer Epoche, insbesondere den Handel mit Gagen, zu charakterisiren. Die Patti bezieht gegenwärtig 3000 Fr. für jedes Auftreten, Christine Nilsson hat sich auf denselben Fuss gesetzt, was Herr Faure, der auch nicht zurückbleiben wollte, dazu bestimmte, sich bei der ambulanten Truppe des Herrn Merelli um den Preis von 300,000 Fr. für 100 Vorstellungen engagiren zu lassen. In den ersten schönen Tagen wird der expeditionslüsterne Bariton Frankreich verlassen und als zweiter Joconde die Welt durchziehen! Alle Blätter sprechen von diesem Ereignisse; man erörtert seinen Reiseplan; zwei Monate in Wien, eben so viel in Belgien, in Holland u. s. w. In der einen grossen Stadt wird gefrühstückt, ohne zu singen; in der andern minderer wichtigen wird gesungen, ohne zu übernachten. Alles das ist wohl ziemlich gleichgültig, und wir dächten nicht daran uns damit zu befassen, wenn nicht darin ein Zeichen der Zeit läge. Versuche man nur bei solchen Gewohnheiten dauernde und homogene musikalische Institutionen heranzuziehen und in einer Truppe ein tüchtiges Ensemble zu bilden, wie wir uns dessen früher in der grossen Oper erfreuten! Wir möchten doch wissen, was Nourrit, der des Jahres 30,000 Fr. bezog, dazu gesagt hätte, wenn ihm so ein hergelaufener Impresario den Vorschlag gemacht hätte, stehenden Fusses seine Studien, seine Meister und sein Publikum im Stiche zu lassen, um von Kirchspiel zu Kirchspiel herumzusingen und Tag für Tag in einer Nomaden-Gesellschaft zu spielen. Die Männer jener Periode, von welcher wir sprechen, hingen den Traditionen an, welche nun im Begriffe sind auszusterben. Sie liebten ihr Land, ihre Bühne, das nationale Element, in welchem sie gross geworden waren und das man nicht an den Schuhsohlen mit sich forttragen kann. Mehr als alles Geld der Welt galt es in ihren Augen, mit würdigen Genossen an dem gemeinschaftlichen Werke zu arbeiten, stets nach dem Besseren zu streben in Gegenwart eines Publikums, das gern die Fortschritte anerkennt und jeden Sieg verkündigt, Meistern wie Cherubini, Auber, Rossini, Meyerbeer zu genügen. Das waren französische Künstler in der reinsten und edelsten Bedeutung des Wortes, ohne lächerliche Vorurtheile aber sehr achtungswerth und die es sich zur höchsten Ehre rechneten, ihr Leben damit zuzubringen, sich um diejenige Bühne verdient zu machen, die sie herangebildet hatte. Künftig haben wir nur noch Allerwelts-Virtuosen; der Sänger, den unser Conservatorium gebildet, den unsere Anerkennung in Mode gebracht hat, kümmert sich so wenig um das was bei uns vorgeht, als ob es sich um die Oper in Peking handelte. Leider hängt Niemand mehr an seiner Heimath; kein anderes Ideal als grosse Einnahmen! Und diese Diener des Augenblicks, wissen sie denn, wem sie sich aussetzen? Wissen sie denn, dass bei einem solchen Métier sich ihre Stimme abnutzt, das Pariser Publikum sich ihnen entfremdet und dass selbst, abgesehen von dem, was diese auswärtige Gewöhnung sonst noch Bedauerliches an sich hat, es immer eine verfehlte Rechnung auf Seite eines Sängers ist, mit dem Risico der Ueberanstrengung und des Stimmverlustes das in zehn Monaten gewinnen zu wollen, was man in drei Jahren in aller Ruhe hätte verdienen können, ohne anderweitig sein Land zu verlassen, als um etwa während der Saison in London aufzutreten?

München. *L. v. St.*

Münchener Musikbrief.

X.

(Schluss.)

Keine Geringeren als Haydn, Mozart und Beethoven fanden sich auf dem Programm der ersten Quartettsoirée am 27. März. Jos. Haydn's Quartett in Es-dur aus Op. 9 gehört zu den schönsten von den kleineren, unter welchen es sowohl durch anmuthigste Erfindung, als durch eigenthümliche harmonische Wendungen hervorragt. Das Jos. Haydn gewidmete Quartett in A-dur von Mozart, welcher Musikfreund hätte es nicht besonders an sein Herz geschlossen? Enthält es doch in seinem Andante mit Variationen eine der innigsten und liebenswürdigsten Melodien, die Mozart erfunden hat. Unter freundlicher Mitwirkung des Herrn Closner bildete Beethoven's sprudelndes und schäumendes Quintett in C-dur Op. 35 den Schluss der Soirée, eines der reifsten und originellsten Werke aus der ersten Schaffensperiode des Meisters. Die Aufführung aller drei Werke darf eine mustergiltige genannt und muss vor Allem das einheitliche Zusammenspiel anerkannt werden, welches die Herren Walter, Steiger, Thoms und Müller, wiewohl eine noch junge Vereinigung, bereits zu einem ungetheilten Körper verbunden hat. Ausserdem waren nicht minder Walter's tiefgefühlte Cantilene als seine flotte und elegante Bravour, Steiger's tonvolles Pizzicato, Thoms' und Müller's

herrliche Gesangstöne zu bewundern. Auch die Gesammtauffassung und Tempi schienen mir durchgehends vollentsprechend getroffen.

Der hiesige Oratorienverein gab am 28. März wieder ein Concert und brachte in der ersten Abtheilung desselben zunächst ein sehr wohlklingendes »*Agnus dei*« von Abt Vogler und eine stimmungsvolle Motette von Vittoria »*O vos omnes*« für gemischten Chor; »Die Flucht der heiligen Familie« von Max Bruch für Chor mit Clavierbegleitung ist anfangs wenig interessant, steigert sich aber gegen das Ende recht wirksam. Ein Vereinsmitglied sang die herrliche, wenig bekannte Cantate für Tenor von Mozart »Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt« — Köchel's Verz. Nr. 619 — mit einem geschickt umgedichteten religiösen Texte; bei der ausserordentlichen Schönheit dieser Composition muss man sich nur wundern, dass sie nicht schon längst mit einer gewandten Orchesterbearbeitung alle Concertprogramme schmückt. Fräulein Le Beau und Herr Brückner spielten die edel erfundene, schwungvolle Violinsonate in Es-dur von Jos. Rheinberger mit vorzüglicher Auffassung und einem Zusammenspiele, wie es nur der völligen Vertrautheit mit dem Werke selbst entspringt. Den zweiten Theil des Concertes bildete Schumann's duftige, zart empfundene Composition »Der Rose Pilgerfahrt« mit Clavierbegleitung. Sämmtliche Vorträge des Chores waren unter Rheinberger's Leitung sehr exact und befriedigend, aber die Soli waren theilweise nicht ganz genügend besetzt. Letzteres sollte sich der Verein fortan mehr als bisher zur Aufgabe machen.

Das dritte Abonnementconcert der musikalischen Akademie am 29. März gehörte zu jenen nicht sehr häufigen Musikabenden, welche nicht nur im Einzelnen befriedigen, sondern auch im grossen Ganzen einen schönen und harmonischen Eindruck zurücklassen. Dieser Eindruck bahnte sich schon durch die erste Programmnummer an: F. Lachner's zweite Orchestersuite. Das Werk, hier zum ersten Male unter des Componisten Leitung am 24. Nov. 1862 gespielt, beginnt mit einer grandiosen Doppelfuge von natürlichstem Flusse und mächtigster orchestraler Wirkung, deren Themen sich in einer zarten Introduction reizvoll ankündigen. Dieser erste Satz, der mit seiner kraftvollen Wucht und seinem formenklar vorüberziehenden Inhalte an J. S. Bach's und G. Fr. Händel's urwüchsige Majestät hinanreicht, erhält eine Reihe der wirksamsten Gegensätze: erst ein stimmungsvolles Andante religioso von grösster Innigkeit, dann ein neckisch hüpfendes Menuett mit einem sehr fein gearbeiteten Trio, endlich ein melancholisch angehauchtes, rhythmisch wie melodisch fesselndes, hervorragend originelles Intermezzo. Die schwungvolle, fugirte Gigue schliesst sich in Charakter und Haltung dem ersten Satze an. Auch F. Lachner's Kunst der Instrumentation zeigt sich in dem ganzen Werke aufs Glänzendste, sei es nur, dass er feine oder mächtige Wirkungen beabsichtigt; namentlich im letzteren Falle ist immer noch das klare Heraustreten der Themen und der Stimmführung zu bewundern. Solche Werke werden in der That gegenwärtig wenige mehr geschrieben! Das Orchester und Herr Hofkapellmeister Levi erhielten für die schwungvolle Wiedergabe den reichsten Beifall. Warum in dem Concerte schon wieder ein Geiger, nämlich Concertmeister Singer von Stuttgart auftrat, war nicht zu ergründen, zumal wir im hiesigen Orchester drei Geiger besitzen, die mindestens mit Singer rivalisiren können: die Herren Brückner, Venzl und Walter. Der Gast erwies sich übrigens als bedeutender und routinirter Techniker und als ein Künstler von wohldurchdachter, lebensvoller Auffassung, der in den Werken, welche er spielt, auch die Componisten derselben ehrt, ohne seine Person in den Vordergrund zu drängen. Sein Ton ist etwas klein, weshalb sich sein Spiel einer Rust'schen Sonate mit Clavierbegleitung noch besser ausnahm als der Vortrag des Mendelssohn-Concertes, wiewohl auch hier die Sicherheit, Reinheit und Eleganz vielen Beifall fanden. Die für den Abend designirte Sängerin, Frl. Carola Serger aus Würzburg, welche alljährlich bei den grossen Oratorienconcerten in London Triumphe zu feiern pflegt, erkrankte leider, weshalb Fräul. Meysenheym rasch mit Beethoven's »Clärchenliedern« und drei Liedern von Schumann für Fräul. Serger eintrat; sie sang mit frischer Empfindung, aber nicht mit der eines »Clärchen«. Schliesslich wurde Beethoven's Ouvertüre Op. 124 ebenso feierlich als schwungvoll gespielt. Mit ihr sei auch dieser Brief über die zahlreichen musikalischen Ereignisse des März geschlossen!

Berichte.

Halle a. S., 11. Mai.

Damit Sie nicht den Verdacht fassen, in Halle wäre seit meinem letzten Berichte über die erste Hälfte des verflossenen Winters musikalisch gar nichts geschehen, will ich flugs Versäumtes nachholen und Ihnen heute über die Thätigkeit des Hasslerschen Vereins in der zweiten Hälfte der Wintersaison Kunde geben, Anderen den Bericht über die Aufführung des »Paulus« durch die Singakademie und sonstige Concerte überlassend.

Am 28. Januar war der zweite Kammermusik-Abend, an welchem das Weimarsche Hofquartett — Concertmeister Kömpel, die Kammermusiker Freyberg, Nagel und Friedrichs — folgende Quartette vortrug: C-dur Nr. 6 von Mozart, A-moll Op. 29 Nr. 1 von Schubert, E-moll Op. 59 Nr. 2 von Beethoven. Die Ausführung war äusserst sauber und musterhaft, und ich müsste mich wiederholen, wenn ich noch ein Wort des Lobes hinzufügen wollte. Ich habe schon im vorigen Bericht hervorgehoben, zu welcher Bedeutung und Höhe der Leistungen sich das Kömpel'sche Quartett emporgearbeitet hat. Dieser Abend erhärtete das vorgefasste Urtheil.

In der Soirée am 11. Februar zeichnete sich der Chor des Vereins aus durch schwungvolle Wiedergabe der Gade'schen »Comala«. Die Solopartien wurden von Mitgliedern gesungen, die der Comala von Fräul. Lizzie Brosi, einer jungen Amerikanerin in Leipzig, deren hübsche Anlagen und Mittel in Folge einer Indisposition nicht recht zur Geltung kamen. Vorher gingen zwei Pianoforte-Duos, gespielt von zwei fertig ausgebildeten Mitgliedern — Hommage à Händel von J. Moscheles und die Bdur-Variationen Op. 46 von R. Schumann — und, worauf sich das Hauptinteresse des Abends concentrirte, vier Madrigale des alten Nürnberger Meisters Hans Leo Hasler (1564—1612): 1) »Nun fanget an ein guts Liedlein zu singen«, 2) »Feins Lieb du hast mich g'fangen«, 3) »Kein grösser Freud kann sein«, 4) »Herzlieb zu dir«. Worin der Zauber, der diese reizenden Sätzchen durchweht, besteht, erhellt ja sofort, wenn man sich, wieder ernüchtert, klar macht, dass es eben die beste und edelste Musik ist, die man da gehört hat. Aber man wird durch die allerliebsten Schelmengesichter, welche der alte, sonst so ernsthafte Meister einem schneidet, so perplex, dass man unwillkürlich in diese tolle Laune mit hineingerissen wird. So war mir wenigstens in der Hassler'schen Soirée zu Muthe, wie auch ca. 3 Wochen später in dem Madrigalen-Concert zu Leipzig, wo der Wiederherausgeber dieser Schätze, J. Renner aus Regensburg, mit seinem reizenden Quintett concertirte. Die Ausführung durch Solisten des Hassler'schen Vereins war gut, und die enormen Schwierigkeiten, welche sich aus der ganz freien Taktbewegung und complicirten Stimmführung ergeben, kamen eben wegen der trefflichen Wiedergabe der Tonstücke den Hörern gar nicht zum Bewusstsein. Der Erfolg war ein solcher, dass man beschlossen hat, das deutsche Madrigal, wie in früheren Jahren schon das englische, fleissig zu cultiviren.

(Schluss folgt.)



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. Mai 1876. **Nr. 21.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten. — Ueber Bearbeitung und Ausführung Bach'scher Werke. — Berichte (Halle [Schluss], Leipzig). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten.

Von **G. Nottebohm.**

In der neuesten Zeit ist sehr viel Sorgfalt darauf verwendet worden, die Ausgaben der Werke Beethoven's von den Fehlern und Trübungen zu reinigen, die ihnen von Anfang an anhaften oder später hinein gekommen sind. Es ist viel, aber nicht genug geschehen. Viele Fehler sind ausgemerzt worden; manche corrumpirte Stelle hat ihre richtige Lesart gefunden. Es sind aber nicht nur alte Fehler stehen geblieben, sondern es sind auch neue hinzu gekommen. Das Ziel, das bei den besten und besseren von den gegenwärtig im Handel befindlichen Ausgaben gesteckt wurde, ist, sei es, dass man die Axt nicht tief genug an die Wurzel gelegt hat, sei es aus Mangel an authentischen Vorlagen oder aus irgend einem andern Grunde, nicht erreicht. Eine durchaus correcte und echte Ausgabe der Werke Beethoven's gehört noch ins Reich der Fabel.

Eine erkleckliche, aber gewiss noch lange nicht erschöpfende Anzahl von unrichtigen Stellen hat sich angesammelt, von denen hier ein Theil vorgelegt werden soll. Bei manchen anzuführenden Stellen liegt die Unrichtigkeit auf der Hand. Andere können zu Discussionen Veranlassung geben und entgegengesetzte Ansichten hervorrufen. Es wird aber immerhin gut sein, wenn die Aufmerksamkeit auf solche Stellen gelenkt und von dieser oder jener Seite zu ihrer Berichtigung beigetragen wird.

Unsere Aufmerksamkeit wird sich zuerst auf solche Stellen richten, deren Unrichtigkeit auf Beethoven selbst oder auf die ältesten Vorlagen zurückzuführen ist. Dahin gehören: ungenaue Bezeichnungen Beethoven's, Schreibfehler, dann Ungenauigkeiten, die eine Folge der Verschiedenheit der Lesarten sind. Die letztere Erscheinung wird auf Fehler führen, deren Entstehung nicht auf Beethoven, sondern auf Andere zurückzuführen ist. Zu verzeichnen sind da, ausser einigen bei verschiedenen Lesarten geschehenen Missgriffen: Lesefehler, unter dem Schilde einer vermeintlichen Verbesserung eingeschlichene Fehler oder Ungehörigkeiten, Druckfehler u. dergl. Zuletzt werden Stellen anzuführen sein, die zweifelhaft sind und es zum Theil wohl immer bleiben werden.

Dem zuerst vorzunehmenden Gegenstande ist ohne einige Umständlichkeit nicht beizukommen.

1. Ungenaue Bezeichnungen.

a. Versetzungszeichen betreffend.

Regel ist, dass ein zufälliges, nämlich ein im Verlauf eines Stückes vorkommendes, in der Vorzeichnung nicht enthaltenes Versetzungszeichen nur bis zum nächsten Taktstrich und nur auf der Stufe gilt, auf der es steht. Bei gebundenen Noten, die durch einen Taktstrich getrennt sind, findet eine Ausnahme statt. Beethoven hat diese Regel oft verletzt. Er hat Versetzungszeichen vergessen, andererseits überflüssige hingeschrieben. Man kann sich zur Bestätigung dieser Behauptung nicht auf neuere Ausgaben, sondern nur auf Manuscripte Beethoven's und auf alte Drucke berufen. Diese sind reich an Stellen mit ungenauer, unrichtiger Bezeichnung. Die meisten betreffenden Stellen sind der Art, dass Jeder auf den ersten Blick erkennt, wie sie gemeint sind, dass Niemand anstehen wird, hier ein Versetzungszeichen hinzuzufügen, dort eines wegzulassen, wie denn auch wohl alle Stellen dieser Art in neueren Ausgaben eine der Regel entsprechende Wiedergabe gefunden haben. Letzteres ist aber nicht überall geschehen. Es sind Stellen übrig geblieben, die in neueren Ausgaben nicht richtig wiedergegeben sind. Und um solche Stellen handelt es sich hier.

Die ungenaue Anwendung der Versetzungszeichen bei Beethoven hat nicht in einer blossen Nachlässigkeit ihren Grund. Im Gegentheil, Beethoven war genau; aber seine Genauigkeit war eine subjective. Er war eine viel zu sehr in sich gekehrte Natur, war viel zu sehr mit dem beschäftigt, was in ihm vorging, als dass er immer auf jede übliche Regel hätte achten können. Als Idealist übersah er über dem Ganzen leicht das Einzelne. Das Kleine trat vor dem Grossen, die Nebensache vor der Hauptsache zurück.

Die Schwierigkeiten, welche einer Sicherung der ungenau geschriebenen und zweifelhaften oder mehrdeutigen Stellen entgegentreten, sind nicht so leicht zu beseitigen. In den Stellen selbst ist die Lösung nicht zu finden. Mit allgemeinen, aus den einzelnen Fällen geschöpften Bemerkungen reicht man nicht aus. Man kommt der Sache nur näher, wenn man den Erscheinungen auf den Grund geht. Man muss das Gesetz aufsuchen, von dem hauptsächlich Beethoven sich bei der Bezeichnung leiten liess. Dies Gesetz lernt man am besten aus seinen Skizzen kennen. Hier schrieb er nur für sich. An die übliche Regel war er da gar nicht gebunden. Die Symptome, die Abweichungen von der Regel treten da am unverhülltesten auf. Kennt man das Gesetz, dem Beethoven folgte, so wird sich, wenigstens in vielen Fällen, die eigenthümliche Fehler- oder Mangelhaftigkeit der Bezeichnung aufdecken lassen.

In den Skizzen Beethoven's nun kommen wenig Versetzungszeichen vor. Viele Noten, die ein Versetzungszeichen haben sollten, gehen leer aus. Eine Vorzeichnung zu Anfang findet sich selten. Dass es unter solchen Umständen nicht immer leicht ist, die zu Grunde liegende Tonart ausfindig zu machen, kann man sich denken. Namentlich bei Skizzen zu unbekannten Stücken hat man zuweilen seine liebe Noth, die Tonart, die sich Beethoven dachte, zu finden. Ein im Verlauf einer Skizze einzeln auftauchendes, gleichsam verlorenes Versetzungszeichen ist manchmal nur das einzige Mittel, die gedachte Tonart zu finden. Wie solches geschehen könne, wollen wir andeuten.

Wenn Beethoven im Verlauf einer Skizze in eine andere Tonart ausweicht, so vergisst er nie, der ersten Note, welche die neue Tonart kennzeichnet, derselben allein angehört und sie von der früheren wesentlich unterscheidet, das nöthige Versetzungszeichen beizufügen. Wenn z. B. in einer Skizze, die, wie wir annehmen wollen oder wissen, in A-dur anfängt, die Modulation sich nach E-dur wendet, so erscheint das erste dieser Tonart angehörende *dis* mit einem Kreuz versehen. Tritt nach A-dur Fis-moll ein, so hat das zuerst erscheinende *eis* ein Kreuz. Tritt nach A-dur A-moll ein, so ist die dritte Stufe dieser Tonart, wenn sie zuerst erscheint, mit einem Auflösungszeichen versehen; erscheint vor der dritten die sechste Stufe von A-moll, so hat diese ein Auflösungszeichen. Diese Genauigkeit in der Bezeichnung geht so weit, dass, wenn einer Dur-Tonart die gleichstufige Moll-Tonart folgt und, was in den Skizzen selten vorkommt, die letztere bei ihrem Eintritt die übliche Vorzeichnung erhält, doch noch die dritte Stufe der so vorgezeichneten Tonart bei ihrem ersten Eintritt meistens überflüssiger Weise mit einem Erniedrigungs- oder Auflösungszeichen versehen wird. Für uns nun haben die so vorkommenden einzelnen Versetzungszeichen modulatorische Bedeutung. Das im zuerst angenommenen Falle vor der Note *d* stehende Kreuz deutet nicht nur an, dass diese eine Note *dis* heisst, sondern es vertritt auch die vollständige Vorzeichnung von E-dur. Es sagt uns, dass die Noten, welche fortan oder in den nächsten Takten auf derselben Stufe erscheinen, ebenfalls *dis* heissen, wenn nicht ein Auflösungszeichen vor ihnen steht. Ferner deutet es an, dass alle Noten, die vorher auf gleicher Stufe ohne Versetzungszeichen erscheinen, *d* heissen, also einer andern Tonart angehören. Das Kreuz hat also eine vor- und eine rückwärts deutende Kraft, letzteres natürlich im entgegengesetzten Sinne.

In den bisher angenommenen Fällen sind fast durchweg die eine Tonart am meisten charakterisirenden Intervalle ins Auge gefasst. Etwas Anderes ist es mit Intervallen, die in zweiter Linie einer Tonart eigen sind. Hier wird die Bezeichnung häufig vergessen. Sie ist dann, als selbstverständlich dazu gehörend, hinzuzudenken. So fehlt z. B. in Skizzen, die einer Moll-Tonart angehören, manchmal die nöthige Bezeichnung des Leittons und der (erniedrigten) sechsten Stufe. Das Letztere kann z. B. vorkommen, wenn nach einer Dur-Tonart die gleichstufige Moll-Tonart eintritt und die sechste Stufe dieser Tonart später erscheint, als die dritte. In diesem Falle unterlässt Beethoven leicht, die sechste Stufe mit dem nöthigen erniedrigenden Zeichen zu versehen.

Noch ist ein dritter Punkt hervorzuheben. Bisher handelte es sich um Töne, die einer Tonart wesentlich angehören. Etwas Anderes ist es mit leiterfremden Tönen, mit chromatischen Durchgängen und Wechselnoten, überhaupt mit Nebennoten, deren Bezeichnung keine Aenderung der Tonart zur Folge hat. Hier ist zu bemerken, dass die vor solchen Noten stehenden Versetzungszeichen meistens nur eine vorübergehende Bedeutung haben und nur für die Noten gelten, vor denen sie stehen. Damit wären die wichtigsten Erscheinungen, die uns die Skizzen Beethoven's in Betreff der Versetzungszeichen bieten, zur Sprache gebracht. Einige andere Erscheinungen brauchen nicht berücksichtigt zu werden und werden zum Theil später ihre Erledigung finden.

Aus der ganzen Art der Bezeichnung ergiebt sich, dass Beethoven beim Skizziren sich hauptsächlich von dem Gesetz der Tonart und nicht von dem der Vorzeichnung — kann man ja von einer solchen bei Skizzen kaum sprechen — leiten liess. Er hatte von Takt zu Takt, von Note zu Note eine bestimmte Tonart im Sinne, war aber in der Bezeichnung derselben sehr sparsam. Diese Sparsamkeit oder Mangelhaftigkeit der Bezeichnung ist nun zum Theil in die Manuscripte und von da in alte Drucke übergegangen. Mit Ausnahme der später hinzugetretenen Vorzeichnung kann man die in den Skizzen bemerkten Erscheinungen in geringerem Maasse in den Manuscripten und alten Drucken wiederfinden. Manche Manuscripte und Drucke zeigen eine sorgfältige Bezeichnung und können schwerlich Anlass zu Zweifeln geben. Beispielsweise kann das Original-Manuscript des Quartetts in F-moll Op. 95 erwähnt werden, in dem Beethoven nachträglich eine Revision mit Rothstift vornahm, die sich auch auf anfangs vergessene Versetzungszeichen erstreckt und die geeignet ist, die in diesem Abschnitt vorgebrachten Ansichten und Behauptungen zu unterstützen. Eine solche Revision ist aber nicht allen Manuscripten zu Theil geworden. Bei den von Beethoven corrigirten Drucken lässt sich ein ähnliches Verhältniss beobachten.

Um nun die Zweifel, welche sich an manche Stellen in den Manuscripten und alten Drucken knüpfen, zu heben, um die von Beethoven gemeinte Lesart zu gewinnen, wird man die Möglichkeit ins Auge fassen müssen, es sei eine Mangelhaftigkeit oder Sparsamkeit der Bezeichnung aus den Skizzen in sie übergegangen. Wer mit Werken Palestrina's und anderer Componisten der früheren Jahrhunderte bekannt ist, wird dabei unwillkürlich an die alten Accidentien erinnert werden. Die Erscheinung ist eine ähnliche. Ein Unterschied besteht zunächst darin, dass die Alten Versetzungszeichen absichtlich weggelassen haben, weil sie sich von selbst verstanden, und dass sie bei Beethoven vergessen sind. Und dann lautet das Princip, nach dem die Alten bei ihren Accidentien vorgingen, anders als dasjenige, nach dem bei der *Musica finta* Beethoven's vorzugehen ist. Bei den Alten war hauptsächlich die Tonfolge entscheidend: bei Beethoven ist es die Tonart. Vor Allem kommt es nun bei jeder zweifelhaften Stelle darauf an, über die Tonart klar zu werden, die Beethoven im Sinne hatte. Ist die Tonart gefunden, so ist die Lösung meistens nahe. Die Tonart ergiebt sich nicht immer aus der Vorzeichnung, sondern aus dem modulatorischen Zusammenhang. Man hat auf die in den nächstvorhergehenden und nächstfolgenden Takten und Takttheilen stehenden Noten und Versetzungszeichen zu sehen. Die Vorzeichnung kommt dabei natürlich auch in gewissem Maasse in Betracht; sie kann aber auch irre führen. Diese Regel von der Tonart ist jedoch zu allgemein gehalten, um in jedem einzelnen Falle die Diagnose stellen zu können. Wir versuchen es daher, ähnlich wie es mit den Accidentien der alten Componisten geschehen ist, die vorhandenen Erscheinungen mit Rücksicht auf die hervortretendsten Fälle genauer zu bestimmen und in folgende acht Sätze zu fassen. Die dabei anzuführenden Stellen sind theils Original-Manuscripten, theils revidirten Abschriften, theils den ältesten Original-Ausgaben entnommen*) und haben, wenn nicht das Gegentheil bemerkt

*) Die meisten anzuführenden Stellen kommen in der Sonate in B-dur Op. 106 vor. Von diesem Werke haben wir nur e i n e authentische Vorlage, nämlich die im Jahre 1819 bei Artaria und Comp. in Wien erschienene, von Beethoven selbst corrigirte Ausgabe. (Vergl. Schindler's Biogr. I, 203.) Die Ausgabe ist vergriffen. Die jetzt im Handel befindliche Artaria'sche Ausgabe erschien 1856 und wurde

wird, in neueren Ausgaben eine andere Wiedergabe gefunden. Dem Leser muss es überlassen bleiben, sie in den neueren Ausgaben aufzusuchen und seine Vergleichung anzustellen.

Erstens. Wenn Beethoven im Verlauf eines Stückes in eine andere Tonart ausweicht, so vergisst er leicht, ein einmal gesetztes, zur Kennzeichnung der neuen Tonart gehörendes Versetzungszeichen zu wiederholen. Das einmal gesetzte Versetzungszeichen kann dann mehrere Takte hindurch dauern.

Fälle dieser Art kommen sehr häufig vor. In den neueren Ausgaben haben fast alle einschlägigen Stellen, z. B. diese aus der Sonate Op. 57

und diese aus der Sonate Op. 106



ihre richtige Bezeichnung gefunden. Einige Stellen jedoch nicht.

In einer im ersten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 102 Nr. 2 vorkommenden Stelle, die nach einer revidirten Abschrift so lautet:



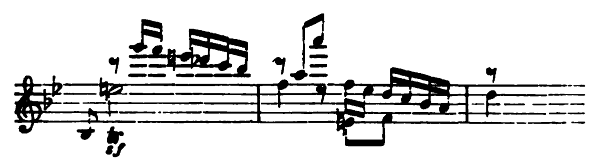
erstreckt sich das im ersten Takt der Violoncellstimme stehende Kreuz auch auf die folgenden drei Takte, so dass da überall *fis* zu lesen ist. Dass Beethoven sich da *fis* gedacht hat, geht überdies aus den in der Pianofortestimme den Pralltrillern beigefügten Auflösungszeichen hervor.

Bedenken kann eine im letzten Satz der Sonate für Pianoforte Op. 106 vorkommende Stelle erregen.



Soll hier im zweiten Takt *c* oder *cis* gelesen werden? Will man die Stelle nach der allgemein bestehenden Regel und genau nach den Noten spielen, so wird man *cis* nehmen. Berücksichtigt man aber Beethoven's eigenthümliche Bezeichnungsart und dass er hier nur die Tonart G-dur im Sinne haben konnte, so wird man *c* nehmen. Hätte Beethoven im zweiten Takt *cis* gemeint, so würde er ein Kreuz beigefügt haben.

Bei einer gegen den Schluss des nämlichen Satzes vorkommenden Stelle



gilt das bei der Trillernote im ersten Takt stehende ♮ auch für die gleichstufige Note im zweiten Takt.

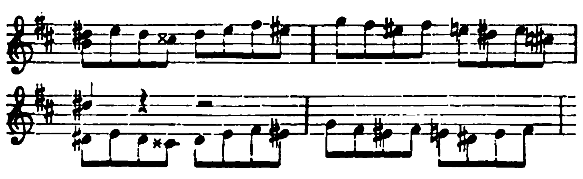
Auch eine andere, im nämlichen Satz vorkommende Stelle



kann angeführt werden, wenn gleich die betreffende Note in einer andern Stimme vorkommt. Beethoven hatte hier die Tonart Des-dur und folglich im zweiten Takt bei der fünften Note der Oberstimme den Ton *ges* im Sinne. Das im nämlichen Takt in der unteren Stimme vorkommende *g* hat, als chromatisch durchgehende Note, keine modulatorische Kraft.

Zweitens. Wenn Beethoven im Verlauf eines Stückes in eine andere Tonart ausweicht, so vergisst er zuweilen, nach geschehener Kennzeichnung der neuen Tonart, später eintretende Stufen mit den nöthigen Versetzungszeichen zu versehen.

So sind offenbar bei einer im ersten Satz der Sonate Op. 106 vorkommenden, in H-dur stehenden Stelle



zu Anfang des zweiten und vierten Taktes Kreuze (vor *g*) vergessen.

Bei einer im Adagio der Sonate in Es-dur Op. 27 Nr. 1 vorkommenden, der Tonart Es-dur angehörenden Stelle

---

nach keiner andern Vorlage, als nach jener älteren Ausgabe besorgt. Mehrere Stellen darin haben Aenderungen, quasi Verbesserungen erfahren, die natürlich nicht von Beethoven herrühren können. Im Jahre 1819 wurde die Sonate auch in London nach einer von Beethoven an Ferdinand Ries geschickten Abschrift gedruckt. Ein Exemplar dieser Ausgabe war nicht zu erlangen. Die Ausgabe soll fehlerhaft sein. Vielleicht könnte sie doch zur Sicherung einiger Stellen beitragen.

Von der Sonate in F-moll Op. 57 besitzt der Verfasser ein an einigen Stellen von Beethoven's Hand verbessertes Exemplar der ältesten, im Jahre 1807 im Bureau des arts et d'industrie in Wien erschienenen Original-Ausgabe. Die Ausgabe enthält viel Druckfehler.

Von allen übrigen, zum Theil später heranzuziehenden Werken, so von den Sonaten Op. 2, 5, 7, 10, 13, 22, 24, 26, 27, 30, 53, 54, von den Variationen Op. 34, 120, von den Rondos Op. 51, von der Polonaise Op. 89, von den Trios Op. 9, von den Quartetten Op. 18, 59 u. s. w., liegen die ältesten Original-Ausgaben vor. Die Titel derselben sind in dem bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Thematischen Verzeichniss (2. Auflage) angeführt. Die übrigen Hülfsmittel sind an Ort und Stelle erwähnt.



fehlen vor der zweiten Note Auflösungszeichen.

Der vorletzte Takt der ersten Violine in dem dem Finale des Cismoll-Quartetts Op. 131 vorhergehenden Adagio war ursprünglich im Autograph (in der Reinschrift) so geschrieben:



Später hat Beethoven der letzten Note (*a*) mit Bleistift ein Auflösungszeichen vorgesetzt. In einem Partitur-Entwurf, der früher geschrieben wurde, als das Autograph, lautet der Takt ebenso, wie er ursprünglich im Autograph lautete, nämlich so:



In den alten (bei Schott) gedruckten Stimmen lautet der Takt so,



wie er im Autograph verbessert wurde. Ein Zweifel kann sich hier nur an die zweite Note knüpfen; denn dass die letzte Note des Taktes *a* heissen muss, ist klar. Wenn man die Stelle in ihrem Zusammenhang betrachtet und Beethoven's Bezeichnungsart berücksichtigt, so wird man nicht anstehen, die zweite Note auf Cis-moll zu beziehen und ihr auch ein Auflösungszeichen beizufügen. Dafür lässt sich auch die ursprüngliche Lesart des Autographs und die des Partitur-Entwurfs geltend machen. Denn hätte da Beethoven bei der zweiten Note *ais* und bei der letzten *a* gemeint, so würde er der letzten das Auflösungszeichen gleich bei der Niederschrift, und nicht erst später beigefügt haben.

Anzuführen ist noch eine Stelle für Violoncell aus den Variationen im Cismoll-Quartett:



wo die Tonart D-dur für die neunte Note ein Auflösungszeichen erfordert; dann eine Stelle aus dem ersten Satz der Sonate Op. 2 Nr. 1,



wo, wenn man streng dem Gesetz der Tonart folgt, nach welchem die Tonart C-moll entschieden erst zu Anfang des zweiten Taktes eintritt, das der Note *des* gebührende Auflösungszeichen erst im dritten, und nicht schon im ersten Takt hinzuzudenken ist.

Fortsetzung folgt.

Ueber Bearbeitung und Ausführung Bach'scher Werke.

Eine Ansicht auszusprechen, wie Bach'sche Gesangwerke zu bearbeiten und in welcher Weise auszuführen seien, ist eine missliche Sache, da die Meinungen hierüber heutigen Tages weit auseinandergehen und auf mannigfaltigen Wegen die Lösung der offenen Frage versucht wird. Ich bin weit entfernt davon, etwas positiv Neues bringen zu wollen oder zu können, möchte aber auf einzelne Punkte aufmerksam machen, die sich mir beim Studium obengenannter Werke aufgedrängt haben.

Dass der defecten Stellen wegen Zusätze erforderlich sind, wird allerseits anerkannt, nur darüber, worin diese bestehen sollen, ist man streitig. Da Bach sehr vielen Gesangwerken Orgel vorschreibt, so ist diese wohl von vornherein dazu bestimmt, die harmonische Füllung zu übernehmen: wo man also Werke in Kirchen oder Concertsälen mit Orgeln aufführt, muss diese verwendet werden.

Mit Bezug auf die Anfertigung der Orgelstimme möchte ich die Gesangwerke in drei Kategorien besprechen.

1) Gesangstücke, seien es Chöre, ein- oder mehrstimmige Gesänge, zu denen Bach die Instrumentirung vollständig ausgeführt hat.

Diese sind ganz nach dem Originale zu executiren (über die einzelnen Instrumente weiter unten) und der Orgel fällt die Bestimmung zu, in harmonischer Begleitung das Orchester, sowie die Singstimmen zu unterstützen. Man wird im Allgemeinen nicht fehlgehen, wenn man die harmonische Füllung vierstimmig aufstellt. Die Dreistimmigkeit wird in seltenen Fällen am Platze sein, während sich zum Oeftern Stellen finden werden, die mehr als vier Stimmen erheischen. Das Rhythmische wird sich theils aus den bearbeiteten Motiven ergeben, theils wird der Continuo Fingerzeige hierfür darbieten. Wo die Bezifferung von den ausgeführten Stimmen abweicht, hat sich die Orgelstimme, um Kakophonien zu vermeiden, dieser anzuschliessen.

Finden sich in diesen sonst vollständig ausgeführten Stücken, namentlich wenn Bach zur Cadenz schreitet, defecte Stellen, so müssen diese durch harmonische Accorde, die sich der Gesangstimme anschmiegen, von der Orgel begleitet werden. Wollte man diese Stellen mit künstlichen Begleitungsformen schmücken, so würde der Intention des Componisten entgegengehandelt werden, da er gewiss nicht ohne Absicht eine Vereinfachung der Partitur eintreten lässt, um durch feste harmonische Schritte, gleichsam als Gegensatz des reich bedachten Vorganges, den Abschnitt in Ruhe zu beschliessen.

2) Arien, die von einem oder mehreren obligaten Instrumenten begleitet werden.

Gesang- sowie Instrumentalstimme stehen in innigem Zusammenhange zu einander, entweder dass die obligate Instrumentalstimme die Singstimme mit Figuren umrahmt oder imitatorisch derselben folgt. Auch hier genügt für die Orgel eine rein harmonische Begleitung. In diesen Arien finden sich defecte Stellen, in denen sowohl Gesang- als auch die obligaten Stimmen pausiren. Hier würde eine harmonische Begleitung nicht genügen, es würde nach Aufhören der reich bedachten obligaten Stimmen plötzlich eine Leere treten, die Bach ohne Zweifel nicht intentionirt hat: in diesem Falle muss die Begleitung bedacht werden und aus Motiven der Gesangstimme oder obligaten Stimme die Kluft überbrückt werden: z. B. Sopran-Arie: »Komm, komm, mein Herze«, Cantate 74 (Ausgabe der Bachgesellschaft). Takt 6 in den letzten drei Achteln, wo es anmuthig erscheint das Motiv



zu verwenden.

3) Arien, die nur vom Continuo begleitet werden.

Wie bei Nr. 1 eine harmonische Begleitung nothwendig schien, so würde sie in der dortigen Einfachheit an dieser Stelle den Zweck vollständig verfehlen; ein Musikstück von schönen Harmoniefolgen würde entstehen, deren inneres Leben getödtet ist. Das, was Bach dort selbst ausführt, muss hier nachzuahmen versucht werden. Diese Arien bedürfen der sorgfältigsten Ausarbeitung. Vor- und Nachspiel werden der Arie entnommen. Die Begleitung der Arie selbst wird construirt aus einem oder mehreren in derselben befindlichen Motiven, die man theils in der Gesangstimme, theils im Continuo findet. Dass hierbei bestimmte Regeln nicht aufgestellt werden können, leuchtet ein; es wird dem, der sich dieser Arbeit hingiebt, die Gelegenheit geboten, durch künstlerische Verarbeitung des gegebenen Grundrisses ein ästhetisch schönes Bild zu concipiren, welches, da es getragen wird von den Ideen des grossen Meisters, in seinem Sinne abgefasst sein muss. Z. B. lässt sich in der Bass-Arie: »Merkt und hört, ihr Menschenkinder«, Cantate 7, das Motiv



auf die mannigfaltigste Art verwenden, ebenso in der Alt-Arie der Cantate 89: »Ein unbarmherziges Gerichte« das Motiv:



Bach bedient sich in seinen Gesangswerken der verkehrten Nachahmung, der Verkleinerung und Vergrösserung des Themas mit Vorsicht; in wie weit diese bei der Bearbeitung zu verwenden, bleiben dem künstlerischen Ermessen überlassen.

Ueber die bei Aufführungen zu verwendenden Instrumente möchte ich mir noch einige Worte erlauben.

Die Streichinstrumente, Flöten, Oboen, Fagotte und Pauken sind dieselben Instrumente wie heute, es bedarf für diese keiner weiteren Bemerkung. Anders gestaltet es sich für die nicht mehr vorhandenen Instrumente, für welche ein Ersatz geschaffen werden muss. Meiner unmaassgeblichen Ansicht nach möchte ich es als Princip aufstellen, dass man die von Bach vorgeschriebene Tonhöhe genau wiedergiebt, und da man ja doch etwas preisgeben muss, die Klangfarbe opfert.

Die grösste Schwierigkeit wird sich bei Wiedergabe der Hörner und Trompeten ergeben, so lange man nicht die zu Bach's Zeiten gebräuchlichen Instrumente reconstruirt haben wird. Mein Vorschlag geht dahin, wenn die bezeichnete Höhe den heutigen Umfang überschreitet, für Horn- resp. Trompetenstimmen eine Combination von zwei Instrumenten eintreten zu lassen, deren Verbindungsstellen mit geschickter Hand an einander zu fügen sind.

Für die Hörner eine Combination von Horn und Cornet. In dieser Zusammensetzung ist der Blechcharakter gewahrt und wird nicht viel in der Klangfarbe eingebüsst werden. Unglücklicher gestaltet sich die Wiedergabe der Trompeten, weil die von Bach oft geschriebene Trompetenhöhe von keinem jetzt existirenden Blechinstrumente (als Orchesterinstrument) erreicht wird. Ich schlage eine Combination von Trompete und Clarinette vor.

Als Beispiel, wie diese Zusammenstellung gedacht ist, lasse ich den Anfang des Chores: »Dank, bleibe Herr, dein Lobgesang«, dem Oster-Oratorium entnommen, folgen:



Die Oboe da Caccia lässt sich durch das englische Horn, die Oboe d'amore durch Clarinetten, die Laute durch *(pizzicato)* Streichinstrumente wiedergeben; das Violoncello piccolo durch eine Combination von Cello und Bratsche.

Als Beispiel letzterer Zusammenstellung das Vorspiel der Alt-Arie: »Jesus ist ein guter Hirt« der 85. Cantate:





Was endlich die Orgel betrifft, die unter Umständen auch nicht zu beschaffen ist, sollte nicht das Harmonium, namentlich wenn Aufführungen kleineren Maassstabes unternommen werden, wenn auch nicht Ersatz, so doch Aushülfe gewähren? Wenn auch in der Klangfarbe mit der Orgel himmelweit verschieden, gewährt es den Vortheil, dass die Töne in ihrem vollen Werthe, dass die Ligaturen zu Gehör gebracht werden. Das Fehlen des Pedals, immerhin eine Lücke, kann durch eine stärkere Besetzung der Streichbässe gemildert werden.

Die Orgelstimmen können beim Harmonium benutzt werden.

Paul G. Waldersee.

Berichte.

Halle a. S., 11. Mai.

(Schluss.)

Vier Wochen später, am 17. März, wurde der »Odysseus« von Max Bruch aufgeführt. Nicht nur das Anziehende des Stoffes, sondern vor Allem die Energie des Musikdirectors Hassler bewirkte, dass dies ausgedehnte schwierige Werk in verhältnissmässig so kurzer Zeit eingeübt werden konnte, für Dilettanten, welche doch nun einmal bei uns in Deutschland das so schätzenswerthe Material unserer grossen Gesangsinstitute bilden, gewiss anerkennenswerth. Das interessante Werk, hier noch nicht gehört, wurde mit grossem Beifall aufgenommen, wozu wohl auch die glänzende Ausstattung, wie wir sie vom Musikdirector Hassler bei seinen grossen Händel etc.-Aufführungen zu erhalten verwöhnt sind, beitragen mochte. Als Orchester war die Büchner'sche Symphoniekapelle aus Leipzig herangezogen und durch andere Leipziger und hiesige Musiker, auch Gewandhausmitglieder verstärkt. Die so zusammengesetzte Kapelle entsprach durchaus den von ihr gehegten Erwartungen. Den Odysseus sang der Opernsänger Lissmann aus Leipzig, ein noch jugendlicher Bariton, welcher seinen dreijährigen Aufenthalt in Leipzig fleissig ausgenutzt und seine herrlichen Naturanlagen einer künstlerischen Reife zugeführt hat. Fräulein Breidenstein aus Erfurt, die in den Concertsälen Mittel- und Norddeutschlands gern gehörte Concertsängerin, sang mit der ihr eignen sichern Behandlungsweise die Sopranpartien und Fräul. Dotter, Hofopernsängerin aus Weimar, die Penelope. Es ist sehr zu beklagen, dass diese noch junge Künstlerin dem öffentlichen Kunstleben entsagen will. Sie gebietet über ein abgerundetes volltönendes Organ, dem die beste Schule zu Theil geworden ist. Der »Odysseus« wird vielleicht noch eine Aufführung hier erleben.

Die Wintersaison wurde geschlossen durch die Charfreitagsaufführung (am 14. April). Wie im vorigen Jahre standen auf dem Programm »*Stabat mater*« von Emanuele d'Astorga und »Die sieben Worte« von Heinrich Schütz. Obgleich der wackere Klopffechter und Vertheidiger der durch den Musikdirector Dr. Franz veranstalteten Bearbeitungen classischer Meisterwerke, der brave Herr Schäffer in Breslau, es mir im vorigen Jahre verargt hat, hebe ich auch dieses Mal hervor, dass die Aufführung des »*Stabat*« nach der Originalpartitur geschah, und in keines Menschen Brust der Wunsch nach Aenderungen rege wurde. Der Chor und die Solisten, Mitglieder des Vereins, waren in ihrem Elemente und sangen wie immer vortrefflich. Für den Sommer hat Musikdirector Hassler zwei S. Bach'sche Cantaten und vielleicht noch ein Händel'sches Oratorium in Aussicht genommen.

Leipzig.

—*t.* Trotz der nunmehr beendeten Saison und trotz des tosenden Messgewühles setzen sich die musikalischen Kunstgenüsse bei uns fort. Am 13. d. M. veranstaltete der hiesige Bachverein ein sogenanntes Hausconcert im Saale des Missionshauses. Die sämmtlichen Compositionen dieses Concerts waren von Joh. Seb. Bach und hiessen: 1) Concert D-dur für Pianoforte, Flöte und Violine mit Begleitung des Streichorchesters (gespielt von den Herren Kapellmeister Reinecke, Concertmeister Röntgen und Barge), 2) Arie aus dem zweiten Theile des Weihnachtsoratoriums »Schlafe, mein Liebster«, gesungen von Frl. Löwy, auf dem Pianoforte begleitet von Herrn P. Klengel, 3) Sonate für Flöte und Violine (ausgeführt von den Herren Barge und Röntgen), 4) Cantate über M. Luther's Osterlied »Christ lag in Todesbanden«. Die Solowerke gelangten ohne Tadel und durchgängig im Geiste Bach's zu Gehör; nicht weniger die Chöre in der Cantate. An letzteren haben wir die Klarheit und Ausgeglichenheit in der Tongebung, sowie eine wohlthuende geistige Erwärmtheit hervorzuheben.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** Ueber die am 4. Mai stattgefundene Aufführung der »Jahreszeiten« von Haydn durch die k. Hochschule schreibt Herr G. Engel in der Voss. Zeitung: »Wie bei früheren Gelegenheiten müssen wir auch diesmal die Leistung des Chors und Orchesters als musterhaft bezeichnen. Haydn's Musik wurde mit kerniger Kraft, mit vollendeter Präcision und eben so ungesuchten, als wirksamen Vortrags-Schattirungen wieder gegeben. Da, wo das Werk selber seinen Höhepunkt erreicht, im Jagd- und Weinchor des Herbstes, erreichten auch die Sänger und Spieler den Höhepunkt ihrer Leistung; die Stimmen eroberten einen Gipfel nach dem andern, und so einheitlich und lebendig rundete sich das Ganze ab, dass der stürmische Beifall, der nach dem Weinchor ausbrach, seine volle Berechtigung hatte. Ob aber die häufigen Beifallsbezeugungen im Laufe des Werkes, zu denen ein kleinerer Theil des Publikums sich hinreissen liess, eine wünschenswerthe Neuerung sind, darüber sei uns ein Zweifel gestattet. Es ist nach unserer Ueberzeugung nicht blos vornehme Kälte und Prüderie, welche diese Sitte bisher in Berliner Oratorien-Aufführungen nicht hat aufkommen lassen, sondern es liegt künstlerisches Schicklichkeitsgefühl darin und eine ebenso feine als richtige Unterscheidung, was für die Bühne und was für den Concertsaal passt. Auf der Bühne geht es einmal lebendiger her als in der Concert-Cantate; andererseits treten auf der Bühne die Persönlichkeiten entschiedener hervor, während es im Oratorium mehr um das Ganze und um das Aufgehen in das Ganze sich handelt. Ein dramatischer Stoff wird, je nachdem die grossen Gegensätze, welche das Leben eines Volkes beherrschen, oder das Empfinden des Einzelnen mehr darin zur Geltung kommen, sich besser für den Concertsaal oder für die Bühne eignen. Und damit hängt es zusammen, dass von der Bühne herab auch der einzelne Hörer in höherm Grade erregt und eben dadurch zu den lauten Kundgebungen seiner Ergriffenheit lebendiger gestimmt wird. Wenn man am Rhein und in Süddeutschland andere Gewohnheiten hat, so scheinen uns eben diese Gewohnheiten nicht auf der Höhe reiner Kunstanschauung zu stehen, und wir halten es für Pflicht, dagegen anzukämpfen. Die Solopartien waren diesmal durchweg durch frühere oder gegenwärtige Zöglinge der Hochschule besetzt. Vorzüglich löste Herr Henschel, der rühmlichst bekannte Concertsänger, als Vertreter der Basspartie seine Aufgabe. Die Jagdarie sang er meisterhaft; für die Ausführung der empfindungsvollen Winterarie möchten wir gern ihm ein noch höheres Prädicat spenden, so ergreifend wusste er den ethischen Gehalt derselben zur Geltung zu bringen, das Musikalische zu einem echt und rein Menschlichen verklärend. Ob es uns noch gelingen wird, ihn zu überzeugen, dass manche Tonansätze an ruhigen Stellen, namentlich auf dem Vocal *e*, etwas zu scharf und fast verletzend klingen, möchten wir fast bezweifeln, geben unsere Sache aber noch nicht gänzlich verloren. Frl. Otto sang mit heller, frischer Stimme, ausserordentlich correct und mit angemessenem, sorgfältig abgewogenem Ausdruck: ein voll quellender Ton ist ihr freilich versagt. Herr Ruseck erfreute an den lyrischen Stellen durch sympathischen Klang und leicht ansprechende Höhe; in der Mitte und Tiefe liess die Stimme grössere Kraft und Festigkeit wünschen. In erster Linie sei den Herren Joachim und Schulze, den Führern des Orchesters und des Chors, für die treffliche Aufführung gedankt. *G. E.*« (Voss. Ztg. vom 9. Mai.) Die Bemerkungen eines so feinsinnigen Kunstkenners, dem eine lange Erfahrung zur Seite steht, sind gewiss beachtenswerth, betreffen sie nun das Werk, oder die Aufführung, oder die Haltung des Publikums. Wenn Letzterem bei Oratorien ein anderer Anstand empfohlen wird, als bei Opern und sonstigen Concerten, so erlauben wir uns dagegen zu bemerken, dass nicht nur »am Rhein und in Süddeutschland andere Gewohn-

heiten« bestehen, sondern auch noch an anderen Orten, die in diesem Falle mehr bedeuten, als Süd- und Norddeutschland zusammen genommen. Das Oratorium, wie wir es jetzt kennen, stammt aus England; mit den Hauptwerken sind von dort zugleich fast sämmtliche Formen gekommen, welche unseren grossen Vocalconcerten die Gestalt gegeben haben. Man kann also die Frage nicht wohl umgehen, was in London Brauch ist, oder vielmehr, wie Händel es gehalten hat. Sein Oratorium unterschied sich in der Aufführung nicht von den Bühnenwerken, und so ist es noch heute in England. In Wien bemerken wir dasselbe. Wir sind immer der Meinung gewesen, dass in Norddeutschland das Publikum der Sache zu feierlich-träge gegenüber steht und halbwegs noch auf dem Standpunkte der alten Fasten-Oratorien sich befindet. Wir gestehen also, dass wir uns freuen über jedes Zeichen einer lebhafteren Kundgebung der Theilnahme, als bisher üblich war, weil dies zugleich das einzige Mittel ist, um Künstler, namentlich Sänger, an die Concertbahn dauernd zu fesseln und nicht zur Bühne abzulenken. Ausschreitungen irgendwelcher Art sollen hiermit natürlich nicht gerechtfertigt oder gutgeheissen werden. *D. Red.*

* **Posen.** [Concert des Hennig'schen Gesangvereins.] Vor ungefähr einem Jahre brachte der Hennig'sche Verein in zweimaliger Aufführung das »Requiem« von Brahms, dies Jahr tritt er zum zweiten Male mit einer grösseren Schöpfung vor das Publikum und seine Wahl traf Kiel's »Christus«. Wir haben somit besagtem Vereine binnen Jahresfrist die Vorführung der beiden bedeutendsten Werke zu verdanken, die die deutsche Musik auf dem Gebiete des Oratoriums in den letzten Jahren gezeitigt hat. Stellte sich vor einem Jahre der Verein ganz auf eigene Füsse, so hat er diesmal sich bestrebt, durch Heranziehen auswärtiger Kräfte der Ausführung erhöhtes Leben und Glanz zu verleihen. Und doch musste gerade diesmal dem Vereine das Unerwartete zustossen, dass er auf die Mitwirkung der in unserer Stadt für solche Aufführungen berufensten Kapelle verzichten und ein orchestral reich durchwirktes Oratorium, das dem Orchester manch harte Nuss zu knacken giebt, nach etlichen Proben zum Prüfstein für ein zwar tüchtiges, aber nicht vielseitig genug erprobtes Orchester dienen musste. Trotzdem kann der Verein, sein Dirigent und seine Mitglieder, die Vertreter der Soli und die namentlich in den Streichinstrumenten durch einige Freunde quantitativ und qualitativ wirkungsvoller organisirte Kapelle, jeder in seiner Sphäre, den gerechten Anspruch erheben, einem sehr zahlreich versammelten Publikum die Kenntnissnahme einer der bedeutendsten neueren deutschen Tonschöpfungen gut vermittelt zu haben. Es ist eine eigene Musik, wie sie in diesem »Christus« so voll ausklingt. Sie hat nichts gerade Bestechendes, sie biegt etwas ab von der Heerstrasse des bisher Ueblichen und baut doch so manche Brücke zu gewonnenen Erinnerungen. Sie tritt nicht gerade als Ausfluss einer genial angelegten Natur auf, keine musikalische Sturm- und Drangperiode schaut aus der Partitur heraus; aber was Reflexion und feiner Kunstverstand vermögen, was sich in unsere Zeit gerettet hat von kindlichem Glauben und christlichem Gemüthe, das ist in feinen Zügen verwerthet, die Musik ist eine Enkelin Bach's und ein Kind ihrer Zeit zugleich, darin beruht der Hauptzauber dieses Kiel'schen Werkes. Die Chöre vor Allem bilden den Schwerpunkt des Oratoriums. Gleich der erste Doppelchor: »Hosianna«, breit auferbaut auf einem einfachen Motive, das später in der Anrede Christi an die Pharisäer wiederklingt und dann nochmals kurz vom vollen Chore aufgenommen wird, packt den Zuhörer gewaltig. Wie tief empfunden ist der Chor der Altstimmen: »Siehe, ich stehe vor der Thür und klopfe an«. Und welche Kunst, welch feines Verständniss und welche Tiefe der Empfindung im Chore Nr. 16, wo der vierstimmige Chor des ergrimmten Volkes »Er ist des Todes schuldig« vom wildwogenden Orchester angeführt wird und gleichzeitig sämmtliche Soprane und Alte unisono (ein wahres Meisterstück von Harmonie) choralartig die Leiden Christi schildern: »Ich hielt meinen Rücken dar denen, die mich schlugen«. Und solche Schlaglichter höchster geistiger Potenz im Gestalten und Malen durch Töne wiederholen sich des Oefteren. Etwas in ähnlichem Geiste geschrieben ist Nr. 27. Nach den hingehauchten Worten Christi »Es ist vollbracht« stimmt der volle Chor die Choralmelodie an: »Wer nur den lieben Gott lässt walten« während gleichzeitig im Orchester ausgedrückt der wilde Kampf in der Natur tost, der Vorhang im Tempel zerreisst und Finsterniss die Erde bedeckt. Ueberhaupt zeichnet sich die ganze Kreuzigungsscene durch imposante musikalische Weihe aus, selbst der in der Partitur seltenere Wohllaut der männlichen Solostimme kam hier in den beiden Schächern und Christus selbst zum Durchbruch. Energisch gehalten und gut durchgeführt war auch der Chor: »Wir haben ein Gesetz und nach dem Gesetze soll er sterben«. Tief innig im echten Passionsstil gehalten gab sich der pianissimo anklingende und ausklingende Chor: »Siehe, das ist Gottes Lamm«, und glaubensfreudig tönt am Schluss das »Halleluja! Amen!« Was die Ausführung der Chöre anbetrifft, so haben wir diesmal vor allen Dingen eine durchgreifendere Bethätigung der Mitglieder selbst zu constatiren, namentlich der Soprane, wie denn überhaupt das Stimmmaterial, über das der Verein verfügt, im Verlaufe des Winters gewachsen zu sein schien. Nur so konnten auch die schweren Aufgaben gelöst werden, die Kiel denen stellt, die an seinen Christus herantreten. Wir wüssten uns keiner Stelle zu erinnern, wo der Chor in einer den musikalischen Genuss störenden Weise sich bemerklich gemacht hätte, wogegen uns eine Menge feiner Züge charakteristischen Eingreifens in der Erinnerung haften. Ganz unleugbar trugen die Chöre den Stempel fleissiger Schulung, und die Zeit wird noch Manches schleifen und lindern, was eben nur unter ihrem Scepter geschehen kann, was Weile haben will wie alles Gute. Die Soli waren in den Händen des Fräul. Jenny Hahn aus Breslau, der Herren Baron v. Senfft-Pilsach und Dom- und Concertsänger Adolf Geyer aus Berlin, denen sich einzelne Mitglieder des Vereins anschlossen. Die Aufgaben, die Kiel den Solostimmen zutheilt, sind nicht gerade dankbar zu nennen, eine gewisse Sprödigkeit des melodischen Flusses und kleine Härten in den Uebergängen, lassen zumeist erkennen, dass wirs mit keiner romanischen Tonschöpfung, sondern mit einem speculativen deutschen harmonischen Gedankengang zu thun haben, der oft nicht über das Recitativ hinaus kommt. Besser und milder ist die Mezzosopranstimme bedacht worden, als deren Repräsentantin Frl. Hahn die Zuhörer zum wärmsten Dank verpflichtete. Die Stimme ist ein echter Mezzosopran, das heisst Alt im Timbre, aber Sopran, was den Umfang der Stimme betrifft, mit etwas eng gezogener Grenze nach der Tiefe zu. Sie ist voller Gefühlswärme, theilhaftig jenes dramatischen Zuges, der über die Gehörsnerven hinaus auch andere Fibern des Hörers in Mitleidenschaft zu ziehen weiss, eine Stimme, die entschieden an Bach sich Kraft und Fülle des Tons und Ausdruckes erstrebt hat. »Fürwahr, er trug unsere Krankheit« spiegelte alle diese Vorzüge glänzend wieder. Auch im Gesang der beiden Marieen schlug Fräulein Hahn wunderbare Töne an. In diesen Nummern tritt aber auch der Componist etwas mehr aus seiner Resignation heraus. Herr Geyer litt am meisten unter der undankbaren Aufgabe, musikalisch etwas sterile Recitationen in's Menschlich-Empfindsame zu übertragen. Was Reinheit und Correctheit der Wiedergabe und Deutlichkeit der Aussprache, was das ganze musikalische Können im plastischen Gestalten vermag, ist geschehen; was der Stimme vielleicht stellenweise an Schmelz gebricht, das wird ihr durch vollstes Verständniss der gestellten Aufgabe reichlich ersetzt. Als Christus lernten wir den in neuerer Zeit oft erwähnten Bariton des Herrn v. Senfft-Pilsach kennen. Die Partie zählt selbstverständlich zu den auch räumlich reich bedachten der Partitur. Auch von ihr muss gelten, was wir schon erwähnten, sie zählt nicht gerade zu den sanglichen; steigert sich auch in der Kreuzigungs- und Auferstehungs-Scene der musikalische Ausdruck etwas mehr zum Lyrischen hin, und sind auch echt dramatische Züge des öftern eingeflochten, so ist es doch namentlich der verständige Sänger, der hier überwiegend schaffen muss. Und nach dieser Seite hin ward auch Gutes und Bestes geboten. Die übrigen kleineren Solopartien wurden von Mitgliedern des Vereins gesungen und müssen wir hier des Hohenpriesters und einen Schächers besonders lobend gedenken Das Orchester that seine Schuldigkeit, soweit billige Anforderungen den richtigen Maassstab anlegen. Dass in Nr. 27 die schwierige Tonmalerei nicht zu voller Wirkung kam, hin und wieder kleine Verstösse, so namentlich am Schlusse, nicht ganz ausblieben, ist bei der Neuheit des Werkes und vor allen Dingen der gestellten Aufgabe an ein in dieser Richtung weniger beschäftigtes Orchester um so ruhiger in den Kauf zu nehmen, da das meiste Uebrige sich weit besser gab, als man erwarten konnte und durfte. Herr Hennig hat sich und seinem Vereine am gestrigen Abende Gelegenheit verschafft, des gewollten und erstrebten Guten recht viel zu bieten, ihm gebührt vollste Anerkennung und Ermunterung, auf der begonnenen Bahn fortzuschreiten, um mit der Zeit reicheren und reicheren Lohn zu ernten. —*g.* (Posener Zeitung vom 1. Mai.) Obiger Bericht ist uns von unbekannter Hand zugegangen mit der Bitte um Abdruck, welcher wir hiermit gern entsprechen. Die Bemerkungen des Referenten über die mangelhafte gesangliche Ausbildung der Solopartien in Kiel's Oratorium möchten wir noch durch die bereits 150 Jahre alte Mahnung Mattheson's verstärken »Lernt singen!«, denn wer hierin einmal auf den rechten Weg gekommen ist, dem wird nachher Alles von selber zufallen. Zur Selbsterkenntniss gehört unserer Meinung nach auch noch, dass man bei Gesängen, die »oft nicht über das Recitativ hinaus« kommen, nicht den Gegensatz von »romanisch« und »speculativ deutsch harmonisch« herauskehrt, denn die Unfähigkeit verkriecht sich dann sofort hinter das »Deutsche« und wird dünkelhaft statt sich zu bessern. Der grösste Meister aller gesanglichen Melodik in diesem Fache, Händel, war doch wohl kein Romane? *D. Red.*



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 31. Mai 1876. **Nr. 22.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten. (Fortsetzung.) — Bemerkungen zu dem in Nr. 13 bis 17 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze. (Fortsetzung.) — Aus Paris. — Dingelstedt's Faust-Bearbeitung. — Anzeiger.

Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten.

Von G. Nottebohm.

1. Ungenaue Bezeichnungen.

a. Versetzungszeichen betreffend.

(Fortsetzung.)

Drittens. Wenn Beethoven im Verlauf eines Satzes eine andere Tonart berührt und die Vorzeichnung darnach einrichtet, so vergisst er während des Schreibens leicht die vorgezeichnete Tonart, denkt an die Haupttonart und vergisst Versetzungszeichen.

Ein schlagendes Beispiel bietet die alte Original-Ausgabe der Sonate in E-moll Op. 90, wo im ersten Satz, bei einer Stelle ohne Vorzeichnung, vor der Note *f* zweimal ein Kreuz vergessen ist. In späteren Ausgaben ist die Stelle verbessert.

Ein anderes Beispiel bietet die Sonate Op. 106, wo im ersten Satz, kurz vor Eintritt des dritten Theils,



mehrere Noten nach der Vorzeichnung *ais* heissen, Beethoven aber, an B-dur denkend, *a* gemeint hat. Für diese Auslegung spricht auch eine Skizze*). Ein Intervall *ais*—*f* würde Beethoven schwerlich geschrieben haben. Obige, der alten Ausgabe nachgeschriebene Stelle zeigt auch den Fehler, dass die Oberstimme immer ein Achtel zu früh kommt.

Viertens. Ein die Haupttonart aufhebendes Versetzungszeichen wird, besonders nach längerem Verweilen in jener, selten vergessen. Beethoven schreibt dann lieber ein Versetzungszeichen zu viel hin. (Diese Bemerkung steht nicht im Widerspruch mit unserer zweiten. Dort handelte es sich um Versetzungszeichen, die vergessen waren, nachdem die Aufhebung einer Tonart und der Uebergang in die Tonart, zu der sie gehörten, durch ein Versetzungszeichen bereits geschehen oder angedeutet war. Hier aber handelt es sich um Versetzungszeichen, die selbst die Aufhebung einer Tonart bewirken.)

Im ersten Satz der Sonate Op. 106 kommt eine Stelle vor,



bei der man geneigt ist, Versetzungszeichen beizufügen. Die Stelle ist aber genau geschrieben und kann nur so genommen werden, wie sie da steht. Hätte Beethoven im dritten Takt, wo er die Tonart B-dur im Sinne hatte, in der Oberstimme *as* gemeint, so würde er der Note *a* ein Erniedrigungszeichen vorgesetzt haben. Hätte er zu Anfang des letzten Taktes *as* gemeint, so würde er da nicht nur ebenfalls von einem Erniedrigungszeichen Gebrauch gemacht, sondern auch den letzten Noten des Taktes kein Erniedrigungszeichen beigefügt haben.

Auch diese in den Variationen Op. 120 (Var. 5, Takt 9 und 10) vorkommende Stelle



*) Siehe »Musikalisches Wochenblatt« vom 11. Juli 1875, S. 228.

kann nur so gelesen werden, wie sie da steht. Hätte Beethoven bei der ersten Note des zweiten Taktes in der Mittelstimme *fis* gemeint, so würde er der darauf folgenden gleichstufigen kein Kreuz vorgesetzt haben. Aus dem Querstand *fis—f* hat sich Beethoven nichts gemacht. Für diese Auffassung der Stelle kann auch die folgende Bemerkung geltend gemacht werden.

Fünftens. Manchmal deutet ein an sich nicht erklärbares, überflüssig erscheinendes Versetzungszeichen auf ein an einer früheren Stelle vergessenes hin und verlangt da das entgegengesetzte Zeichen. Zweifel können nicht leicht entstehen, wenn dieses entgegengesetzte Zeichen einen oder einige Takte vorher wirklich vorkommt.

Bei dieser in der Polonaise Op. 89 vorkommenden Stelle



ist aus den im dritten Takt vor den Noten *c* und *f* stehenden Auflösungszeichen zu entnehmen, dass die Stufen vorher anders, nämlich *cis* und *fis* hiessen, dass, mit anderen Worten, Beethoven sich vorher die Tonart E-dur, nicht A-moll dachte. Daraus ergiebt sich, dass in der linken Hand die vorletzte Note des zweiten Taktes ein Kreuz erhalten muss und *cis* heisst.

Aus den Erniedrigungszeichen, welche in dieser dem letzten Satz der Sonate Op. 106 entnommenen Stelle



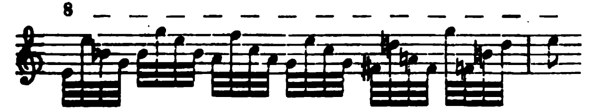
im dritten Takt vorkommen, ist zu entnehmen, dass Beethoven bis dahin die Tonart F-dur im Sinne hatte und dass die dritte Note im zweiten Takt, von dem im ersten Takt stehenden Auflösungszeichen her, noch *e* und nicht *es* heisst. Damit wird die unter »Erstens« gebrachte Auffassung zweier ähnlichen Stellen bestätigt.

Bei einer andern im nämlichen Satz vorkommenden Stelle



tritt ein *es* erst im letzten Takt ein und heisst die Note auf dem zweiten Achtel des zweiten Taktes, von einem im ersten Takt stehenden Auflösungszeichen her, noch *e*. Die Note muss also ein Auflösungszeichen erhalten.

Zweifel können entstehen, wenn die betreffende Note im nämlichen Takt vorher mehr als einmal vorkommt. Ein solcher Fall liegt vor bei einer in den Variationen Op. 120 (Var. 33) vorkommenden Stelle,



wo aus dem vor der 19. Note stehenden Auflösungszeichen zu entnehmen ist, dass die Stufe vorher *as* hiess. wo es aber zweifelhaft ist, ob schon die 9. oder erst die 12. Note so heissen soll. Der Zusammenhang, die folgenden Takte sprechen für die letztere, von den neueren Ausgaben gebrachte Auffassung.

Sechstens. Versetzungszeichen, die vor Hülfs- oder Nebennoten, vor chromatisch durchgehenden und vor zu einer durchgehenden Harmonie gehörenden Noten stehen, werden leicht aufzulösen vergessen.

So ist bei dieser in den Variationen Op. 120 (Var. 33) vorkommenden Stelle



vor der vorletzten Note ein Auflösungszeichen, ferner bei dieser im nämlichen Werke (Var. 29) vorkommenden Stelle



vor der Note *c* auf dem vierten Achtel ein ♮, und vor der Note *es* auf dem fünften Achtel ein ♭ vergessen.

In einer im zweiten Satz der Sonate in D-dur Op. 10 Nr. 3 vorkommenden Stelle



sind vor zwei Noten (*f*) auf dem letzten Achtel, wo Beethoven die Tonart D-moll im Sinne hatte, Auflösungszeichen vergessen.

Einige, aber nicht alle neueren Ausgaben haben die zuletzt angeführten drei Stellen verbessert.

Siebentens. In fugirten Sätzen und bei polyphonen Stellen gilt in der Regel ein in einer Stimme vorkommendes Versetzungszeichen nur für diese Stimme, nicht für eine andere, wobei dann ein Versetzungszeichen wiederum über den nächsten Taktstrich hinausgelten kann.

Diese so eigenthümliche Genauigkeit in der Bezeichnung erklärt sich aus dem Sinn Beethoven's für selbständige Stimmenführung und aus seiner rigoristischen Auffassung der Fugenform, in welcher sich jener Sinn am meisten bethätigen konnte. Jede einzelne Stimme, weniger das Verhältniss der Stimmen wird ins Auge gefasst. Zweifelhafte Stellen dieser Art finden sich nicht in Partituren, wo jede Stimme ihr eigenes System hat, sondern nur in Claviersachen.

Eine im letzten Satz der Sonate Op. 106 vorkommende Stelle



kann als Beweis dienen, wie genau Beethoven verfuhr. Die letzte Note der Oberstimme im ersten Takt heisst, trotz des vorher auf gleicher Stufe aber in einer andern Stimme vorkommenden ♮, *fis;* im zweiten Takt haben zwei gleichstufige, aber verschiedenen Stimmen angehörende Noten gleiche Versetzungszeichen bekommen; die vierte Note der Mittelstimme im dritten Takt heisst, ungeachtet des vorher auf gleicher Stufe vorkommenden ♯, *g;* die fünfte Note der Mittelstimme im letzten Takt heisst, ungeachtet des vorher vorkommenden ♯, *e;* das im dritten Takt der ersten Note der Oberstimme vorgesetzte ♭ wird in derselben Stimme und erst am Ende des letzten Taktes, nicht in der Mittelstimme, von der die Note berührt wird, aufgelöst. In neueren Ausgaben, wo Versetzungszeichen hinzugefügt sind, kann die Stelle falsch gelesen werden.

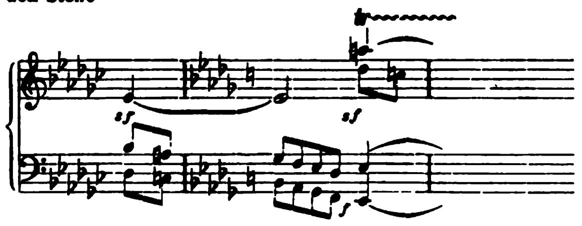
Bei einer andern im nämlichen Satz vorkommenden Stelle



heisst die letzte Note in der Oberstimme, ungeachtet des vorher von einer andern Stimme gebrachten ♮, *as.*

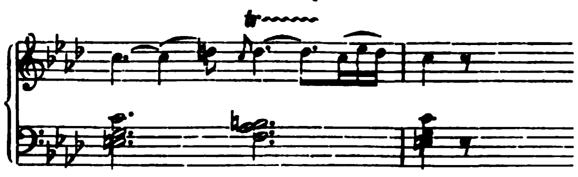
Achtens wäre die Frage aufzuwerfen, ob ein Versetzungszeichen auch eine Octave höher oder tiefer gilt. Eine alle Fälle umfassende Regel lässt sich um so weniger aufstellen, da das Eine wie das Andere möglich ist. Eine Lösung kann und muss von der Beschaffenheit jedes einzelnen Falles abhängen. Einige einschlagende Stellen sind bereits berührt worden.

Bei einer im letzten Satz der Sonate Op. 106 vorkommenden Stelle



ist anzunehmen, dass Beethoven vor der vierten Note der Unterstimme ein ♮ vergessen hat. Die Tonart ist B-moll, und jene Note (*a*) ist nicht als eine Neben- oder Durchgangsnote, sondern als zur Dominant-Harmonie jener Tonart gehörend zu betrachten.

Bei einer zu Anfang der Sonate Op. 57 vorkommenden Stelle



ist in der Oberstimme die Bezeichnung des Leittons (*e*) mit ♮ vergessen. Hätte Beethoven, dem die Tonart F-moll im Sinne lag, da *es* gemeint, so würde er ein ♭ beigefügt haben. Wir führen die Stelle nur deswegen an, weil es Welche giebt, die den Triller mit *es* spielen wollen. Uns ist die Stelle zweifellos. Aehnliche homophone Stellen, wo in höherer oder tieferer Octave die Bezeichnung einer Note vergessen ist, liessen sich viele anführen. Und dann kann man als Beweis, dass Beethoven sich da *e* dachte, auf Parallelstellen verweisen. Eine davon wurde früher mitgetheilt. Eine andere lautet so:



Wie Beethoven manchmal Versetzungszeichen vergessen hat, so hat er auch manchmal überflüssige hingeschrieben. Beide Erscheinungen sind aus einem und demselben Grunde, aus der mehr subjectiven als objectiven Genauigkeit Beethoven's zu erklären. Die Entstehung überflüssiger Zeichen kann aber auch einen besondern Grund haben. Wir führen ein Beispiel an.

Eine im dritten Theil des ersten Satzes des Quartetts in F-moll Op. 95 vorkommende Stelle war ursprünglich im Autograph so geschrieben:



Später wurden im ersten Takt die Noten *h* und *cis* in *b* und *c* umgeändert; die im dritten und vierten Takt den Noten *b* und *c* vorgesetzten Wiederherstellungszeichen, die, beiläufig bemerkt, nachträglich mit Rothstift hingeschrieben waren, blieben stehen und sind auch fast alle noch in neueren Ausgaben zu finden. In vorliegendem Falle kann man jedoch weniger von überflüssig hingeschriebenen, als von stehengebliebenen oder überflüssig gewordenen Versetzungszeichen sprechen. Andere Beispiele von überflüssig hingeschriebenen Versetzungszeichen anzuführen ist, da ihre Entfernung keine Schwierigkeiten bietet, überflüssig.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen
zu dem in Nr. 13 bis 17 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze.

(Fortsetzung.)

Wenn man nun nach neuen Recepten recitativisch fortmusicirt, so entstehen dadurch natürlich formlose Gebilde, sogenannte ewige Melodien, d. h. gar keine. Der Verfasser sagt, man werde »schliesslich dahin gelangen, aus jener absolut idealen Conception, welche man Oper nennt, ein einfaches und plumpes Melodram zu machen.« (Sp. 213.) Obwohl es an Beispielen solcher Plumpheiten nicht fehlt, wehren sich doch die Tonangeber jener Richtung mit Händen und Füssen gegen eine derartige Behauptung, und man sollte so billig sein, ihre Worte wie die besten praktischen Beispiele ihrer Kunstrichtung ruhig zu prüfen. Das Verlangen nach irgend einer Form regt sich bei jeder künstlerischen Thätigkeit, sei sie an sich auch noch so verkehrt oder unvollkommen, denn die Kunst steht und fällt mit der Form. Auch Wagner ist energisch bemüht, der Formlosigkeit zu entgehen. Dieses gelingt ihm freilich nicht dadurch, dass er Märsche, Lieder — (Arien giebt es nicht mehr, vielleicht hängen die Trauben zu hoch und sind deshalb »undeutsch«) —, Zwiegesänge und Chöre einflicht, wenn auch sparsamer als alle seine Vorgänger. Die Wirkung solcher Musikstücke ist bei ihm eine genau berechnete, und obwohl es leichter ist, bei wenigen Sätzen (oder musikalischen Höhenpunkten, um mehr im Sinne der Partei zu reden) sich nicht so oft zu verrechnen, als bei vielen, so soll doch das Verdienst Wagner's, wie das ganz ähnliche Gluck's in diesem Punkte, unverkümmert und unbemängelt bleiben. Beide zeigen an vielen Mustern, welcher Wirkung anscheinend unbedeutende Tonreihen am rechten Orte von der Bühne herab fähig sind. Für das Publikum sind solche musikalische Culminationspunkte immer der Anhalt gewesen und werden es bleiben, in welchem ihnen Form und Gehalt zugleich erscheint und das Werk damit die ihm eigenthümliche künstlerische Gestalt annimmt. Der Verfasser hat nun Sp. 214 hervorgehoben — in heftigen Worten, aber der Sache nach nicht unrichtig —, dass sothane Musikstücke auch bei den Zukunftsmusikern des Publikums wegen da sind. Nur finde ich ungerecht, zu behaupten, sie besässen eine »Theorie für die Adepten und die gläubigen Gaffer«, und daneben, sobald das Spiel wirklich im Gange und die Karte in ihrer Hand sei, eingeschmuggelte fremde Waare, »um die Partie zu gewinnen«. Derartige Voraussetzungen würden auf Meyerbeer sehr wohl passen, aber nicht auf Wagner. Was bei Letzterem an Täuschung vorhanden ist, besteht in Selbsttäuschung. Zudem ist bekannt, dass seine Werke bei fortschreitender Production die gebräuchlichen Musikformen mehr und mehr aufgegeben haben und dass er erst »Tristan« als diejenige Bühnenmusik bezeichnet, an welche er gestatte, den aus seiner Theorie gezogenen strengsten Maassstab zu legen. Der Verfasser wird also zugeben müssen, dass sich hier Theorie und Praxis decken, wenigstens nach der ausdrücklichen Erklärung des Urhebers.

Aber eine solche Erklärung, und die ganze Stellung Wagner's zum Publikum, ruft andere Bedenken hervor, welche nicht so leicht zu beseitigen sind. Wie weit ist der Urheber an seinem Werke überhaupt zur Zeugenschaft berechtigt? Ist er zugleich Besitzer einer Theorie, so wird ihm natürlich Niemand wehren, in einer Kundgebung zu erläutern, wie sich dieselbe in einem gegebenen Falle zu seiner Praxis verhalte. Aber jede Folgerung über den Gehalt des betreffenden Kunstwerkes, die doch einer solchen Erklärung als geheimer Gedanke zu Grunde liegt, muss abgeschnitten werden, weil der Autor damit in die Rechte des Publikums übergreift. Wenn Wagner den Tristan in dem genannten Sinne als sein erstes vollkommen reifes Werk erklärt, so versteht sich von selbst, dass er es damit als sein künstlerisch gehaltvollstes will angesehen wissen. Für die wirkliche Abschätzung durch Andere oder durch das sogenannte Publikum ist eine solche Folgerung aber in keiner Weise maassgebend; das Zeugniss des Autors kann völlig richtig, der Kunstgehalt des Werkes dennoch sehr gering und der bleibende Werth desselben null sein. Hier gehen also Autor und Kunstrichter (um den urtheilsberechtigten Theil des Publikums kurz so zu nennen) unvereinbar weit aus einander — nicht so sehr in dem Prädicat selber, welches in einzelnen Fällen sogar ganz übereinstimmend lauten kann, als vielmehr in den Voraussetzungen, von welchen aus sie zu demselben gelangen. Deshalb wird auch eine wirkliche dauernde Verständigung zwischen beiden stets nur unter der Bedingung möglich sein, dass der Autor seine Uebergriffe in ein fremdes Gebiet oder, mit anderen Worten, die richterliche Position über sein eignes Werk aufgiebt. Niemand darf im geordneten Leben das Recht in seine eigne Hand nehmen, ebenso wenig darf der Künstler hinsichtlich seiner eignen Werke das Urtheil mit Beschlag belegen oder diesem auch nur die Directive geben wollen. Ob Wagner z. B. gestattet oder nicht gestattet, bei diesem oder jenem seiner Werke einen strengen oder einen billigen Maassstab zu gebrauchen, ist denen die wirklich in der ästhetischen Messkunst bewandert und daher berufen sind, hier die Schnur anzulegen, ausserordentlich gleichgültig. Die richtigen Maasse ergeben sich ihnen auf ganz andere Weise, und ihre Abschätzung ist eine ebenso freie That, wie die Erzeugung des Kunstwerkes selber.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Paris.

Der Winter geht zu Ende. Bald sind, durch den Sonnenschein verlockt, die letzten Virtuosen verschwunden, und die Töne alle verklungen, bis die »Saison« sie wieder aus ihrem Sommerschlafe aufweckt. Bevor auch das Interesse an dem hier Vorgegangenen eingeschlummert, will ich über Einiges von dem Vielen berichten. Ueber Alles zu schreiben ist unmöglich. Doch giebt es (wenn auch mein Aufenthalt hier noch zu kurz war, um mir zu gestatten, ein umfassendes und erschöpfendes Bild vom musikalischen Leben in Paris zu entwerfen) eine Reihe musikalischer Ereignisse, welche eine Erwähnung verdienen und von den hiesigen Kritikern, weil sie nicht mit dem Theater zusammenhängen, ignorirt oder doch nicht gebührend berücksichtigt werden.

Zu allererst ist zu constatiren, dass die französische Musik*)

*) Ich will »französische Musik« nicht so verstanden haben, als ob ich dieselbe neben oder über eine deutsche, italienische u. s. w. stellen wollte. Französische Musik heisst blos »gute Musik, von Franzosen componirt«.



in den letzten Jahren einen erfreulichen Aufschwung genommen hat. Die Componisten von ernsten grösseren Werken tauchen von allen Seiten auf und leisten, selbstverständlich neben Vielem was ganz oder theilweise verwerflich ist, recht Gutes. Ausser dem auch in Deutschland bekannten Th. Gouvy, von dem wir ein neues Requiem hörten, und Gounod, der ein gleiches bei Pasdeloup aufführen liess, betheiligten sich an unserm diesjährigen Musikleben durch hervorragende compositorische Leistungen hauptsächlich St. Saëns, Lalo und Massenet, Ersterer mit einer Cantate »Le Déluge«, kleinen Stücken für Orchester (»Danse Mucubre«, »Rouet d'Omphale«), viertes Clavierconcert, Clavierquartett, Lalo mit Violinconcert, Ouvertüre zu einer Oper »Fiesco« und Allegro Symphonique (als Op. 16 für Clavier und Violone vor längerer Zeit erschienen), Massenet mit Orchestersuiten und einer Ouvertüre.

St. Saëns ist durch sein vorzügliches Clavierspiel schon längst in Deutschland bekannt. Auch als Componist findet man ihn in einzelnen Programmen berücksichtigt. Die ihm meiner Ansicht nach gebührende Anerkennung hat er, ausser bei seiner diesjährigen Anwesenheit in Wien, noch nicht gefunden. Theilweise mag der Grund zu dieser Erscheinung in seinen Werken zu suchen sein, welche einen deutsch Denkenden und Fühlenden Anfangs ganz fremdartig ansehen. Aber diese Nichtbeachtung scheint mir ungerecht, weil seine Werke ganz eigenthümliche Schönheiten enthalten und wenn sie auch nicht immer durch innere Wärme fesseln, doch durch technische Vollkommenheit und geistvolle Behandlung geradezu bedeutend zu nennen sind.

Die von Lalo vorgeführten Werke geben leider ein weniger vollständiges Bild ihres Schöpfers. Jedenfalls ist auch er eine bedeutende musikalische Kraft, dessen eigentliches Feld vielleicht die Oper wäre. Das Violinconcert ist, von Sarasate prachtvoll gespielt, immer eine Glanznummer der hiesigen Concertprogramme, hat mir jedoch weniger gefallen als die Fiesco-Einleitung. Hier zeigt der Componist sich in seiner Grösse. Das Werk ist warm empfunden, gut gedacht und prachtvoll orchestrirt. Die Kunst zu orchestriren versteht auch Massenet, von dem diesen Winter immer mit grossem Erfolg jedoch nur weniger bedeutende Werke aufgeführt wurden.

Von jüngeren Componisten könnte man noch verschiedene nennen, welche ein tüchtiges Streben haben, z. B. G. Sandré (Clavier-Quartett, Violoncell-Sonate), Widor (Clavier-Trio, Orgelcompositionen (letztere schwach), Paul Lacombe (Clavier-Suite, Variationen) u. A. m.

Die Glanzseite des musikalischen Lebens in Frankreich bleibt noch immer der Virtuose. Hier sind sie gross, ich möchte sagen die grössten. (Joachim, Rubinstein und noch einige wenige Meister kann man doch nicht eigentlich Virtuosen nennen.) Lässt sich aber das Virtuosenthum besser personificirt denken als in St. Saëns oder Sarasate? Ersterer als Clavierspieler, Letzterer als Violinist leisten in Hinsicht makelloser Technik und fabelhaften Gedächtnisses das Menschenmögliche, während ihre Vorträge, mögen diese nun Compositionen von Bach oder Brahms zum Vorwurf haben, oder aber modernes, oft unsinniges Zeug, immer den gleichen Reiz ausüben. Zu diesen zwei grössten gesellen sich in näherer und weiterer Entfernung die Damen Massart, Montigny, die Herren Th. Ritter, de Bériot, Breitner, Diémer für Clavier, Maurin, Mursick, Musin für Violine, Jacquard, Fischer, Delsart für Violoncell. Ich nenne hier nur einige Namen, doch giebt es viele Ungenannte, die, obgleich vielleicht gerade jetzt weniger sich producirend, ebenso tüchtig sind.

Das Virtuosenthum bringt mich unwillkürlich auf die öffentlichen Concertinstitute, deren Hauptfehler ist, dass sie eigentlich nur Collectiv-Virtuosenleistungen bieten. Bei Haydn'schen Symphonien lässt man es sich gefallen, doch ist es bei Beethoven's letzten Werken sehr widerlich, wenn die Einzelheiten bis zur Carricatur ausgefeilt sind auf Kosten des geistigen Inhalts. Eine eingehende Besprechung der drei grossen Concertinstitute:

a) Société des Concerts du Conservatoire (Del de Vez),
b) Concerts Populaires (Pasdeloup),
c) Concerts du Châtelet (Ed. Colonne),

sowie der Quartettvereine:

a) Maurin, b) Mursick, c) Taudon, d) Sandré-Musin

muss ich mir auf ein nächstes Jahr aufsparen, weil ich sie noch zu wenig kenne. Ich will nur constatiren, dass diesen Winter technisch vollendet zu hören waren:

von Beethoven Symphonien: Nr. 3, 5, 7, 9,
Chorfantasie,
- - Quartette Op. 59 Nr. 1, Op. 74, Op. 127, Op. 130, Op. 131, Op. 132,

was aller Achtung werth ist. Schumann war meines Wissens durch die zweite und vierte Symphonie vertreten, Brahms durch Serenade Op. 11 (mit Auslassung des zweiten und dritten Satzes), zwei Streichquartette, B dur-Sextett und G moll-Clavierquartett. Bezeichnend ist, dass Brahms und Raff hier gewöhnlich zusammen genannt werden. An Beiden rühmt man Formvollendung und fremdartige, ungewohnte Harmonik, sogar findet man Raff wirksamer bei öffentlichen Aufführungen und stellt ihn deshalb oft über Brahms. Was Brahms zum Musiker macht, Raff zum Musikfabrikanten, ist die Mehrzahl zu unterscheiden absolut unfähig. Sollte diese Erscheinung etwa damit zusammenhängen, dass die jüngere Generation, ohne Bach und Beethoven genau zu studiren, gleich auf Schumann und Brahms fällt und ihr daher der Maassstab fehlt zur richtigen Würdigung des musikalisch Schönen?

Noch sei hier ein musikalisches Ereigniss kurz erwähnt und dabei zweier Künstler gedacht, die hier zu den bedeutendsten gehören. Das Ereigniss: die erste Aufführung von Brahms' Clavierconcert, die Personen: Frau Szarvady (Wilh. Clauss) und Ch. Lamoureux. In zwei eigenen Concerten spielte Frau Szarvady das Brahms'sche Werk ganz vorzüglich; sie hatte ihr Orchester aus den besten Künstlern der hiesigen Institute zusammengesetzt und Ch. Lamoureux zur Direction aufgefordert. So wurde das schwierige Stück in vier Proben tüchtig vorbereitet und boten uns die beiden Brahms-Kenner und -Verehrer einen seltenen Genuss. — Ch. Lamoureux verdankt Paris die ersten grossen Händel-Aufführungen; leider mussten sie diesen Winter ausbleiben, weil es an einem geeigneten Local fehlte. Er ist schon seit 1867 ein eifriger Vorkämpfer für Brahms' Werke. Er ist Concertmeister und zweiter Dirigent in den Conservatoire-Concerten, ein vorzüglicher Kapellmeister und ausgezeichneter Musiker. Wilhelmine Clauss kennt man in Deutschland besser oder doch eben so gut wie hier. Ich habe sie nicht unter den Virtuosen genannt, obgleich sie besser spielt als die Anderen (vielleicht eben deswegen). Sie hat das grossartige, schwierige Werk mit wundervoller Klarheit und ganz durchdrungen vom Brahms'schen Geiste wiedergegeben, so dass die beiden Aufführungen zu wahren Festen geworden sind.

Es erübrigt noch einer eigenthümlichen Einrichtung zu erwähnen, welche von grossem Einfluss auf die musikalische Entwickelung ist. Dies sind die Soiréen oder Empfangsabende bei den Musikern je alle 8 oder 14 Tage. Da hört man in Kammermusik Vieles, mitunter sehr Schönes. Am meisten in dieser Hinsicht leisten: Mad. Viardot, H. Léonard (gewöhnlich Novitäten), Lalo (desgleichen), Sandré u. A. m. Auf diese Weise hörte ich Rubinstein, H. Wieniawski, Ole Bull, Sivori und zu wiederholten Malen den wundervollen Gesang der Frau Viardot.

Bedenkt man, dass ausser den Genannten hier viele Künst-

ler leben, mit denen ich noch nicht zusammengekommen bin, sowie dass die Orgelbaukunst in Cavaillé-Col einen seiner bedeutendsten Vertreter, das Orgelspiel in St. Saëns, Guilmant u. A. ganz tüchtige Kräfte hat, so wird man zugeben müssen, dass ich mit Recht von einem Aufschwung der Musik in Frankreich sprechen kann und dass man berechtigt ist, ihr eine in vieler Hinsicht schöne Zukunft zu prophezeien.

S. de Lange.

Dingelstedt's Faust-Bearbeitung.

Der Director des Wiener Burgtheaters unternimmt »Bearbeitungen« im grossen Stil. Das Erste dieser Art waren Shakespeare's Königsdramen, und der Erfolg, den Herrn Dingelstedt's Lesart derselben in Wien fand, scheint ihm doch etwas in's Gehirn gestiegen zu sein. Er nahm darauf Goethe's Faust vor (ein dramatisches Gedicht, nicht aber ein geschlossenes Drama), welcher in seiner Himmel und Erde umspannenden Handlung der Phantasie einen unbegrenzten Spielraum gewährt, namentlich der Phantasie eines modernen Theatermenschen. Nicht nur Goethe's Gedicht in seinen beiden Theilen wurde benutzt, sondern auch die frühere Literatur über diesen Helden berücksichtigt und ein Ganzes geschaffen, welches halb altes Mysterienspiel, halb moderne Ausstattungsoper ist. Dingelstedt veröffentlichte seinen Plan zuerst in einer Vorlesung, welche er in der »Concordia« zu Wien hielt und deren Inhalt mehr oder weniger ausführlich in allen Blättern stand; wir folgen hier hauptsächlich dem, was die »Signale« Nr. 27 vom April d. J. darüber berichten. Obwohl die neue Bearbeitung als eine »künstlerische That« und als ein »theatralisches Ereigniss« in »sichere Aussicht« gestellt wird, sind wir ebenfalls ganz sicher, dass besagte That schliesslich als eine unkünstlerische sich herausstellen wird. Es ist aber ein Unternehmen, welches völlig in unserer Zeit liegt; die lebhafteste Theilnahme der Zeitgenossen, wie auch eine ersichtliche Wirkung auf diese wird daher nicht ausbleiben, und dies ist der Grund weshalb das Project hier zur Sprache kommt.

Es war kaum nöthig zu bemerken, dass bei der Einrichtung des Faust mit Kürzungen u. dgl. ganz selbständig vorgegangen werden solle, denn der jetzige Director des Burgtheaters macht seinem Vorgänger Laube hierin die kühnste Concurrenz, und wenn das deutsche Drama in seiner erträumten Vollendung einmal zu Stande kommen sollte, so haben die energischen Amputatoren vielleicht das Hauptverdienst dabei. In der Einleitung zu seinem Vortrage bekämpfte Dingelstedt namentlich den Missbrauch, der bisher mit dem Ausdruck »nicht bühnengerecht« getrieben und durch den eine Menge lebensfähiger Dramen begraben worden sei. Aber darauf kommt es hier zunächst garnicht an, sondern auf die Frage, ob ein bestimmtes Gedicht auch wirklich für eine theatralische Aufführung geschrieben würde. Dies war bei Faust nicht der Fall, deshalb treibt man keinen Missbrauch, wenn man es »nicht bühnengerecht« nennt, denn der Autor selber hat es so gewollt, sonst hätte er es doch wohl anders geschrieben. Man muss also annehmen, dass die eigenthümliche »nicht bühnengerechte« Form, welche Goethe seiner grossen Dichtung gab, mit voller Absicht von ihm gewählt wurde als das passendste Gefäss für den poetischen Gehalt, welchen er darreichen wollte. Jede unbefangene Prüfung des Werkes gewährt auch eine derartige Ueberzeugung. Aber unsern Theaterleuten fehlt eben die Unbefangenheit, sie blicken über den Horizont der Bühne nicht hinaus. Wodurch beweist Dingelstedt denn, dass der ganze Faust und eine Menge anderer Dramen auf der Bühne lebensfähig sind? Durch die hochmüthige Behauptung, dass es für die Fortschritte der modernen Theatertechnik keine Schwierigkeiten mehr giebt und Alles, was die Phantasie eines Dichters schafft, auf der Bühne auch dargestellt und reproducirt werden kann. Dass die Anwendung des Prunkes und Massen-Effectes auf der Bühne einen Verfall der dramatischen Kunst bedeute, nennt er einfach erlogen — in diesem unbedachten Ausdrucke erblicken wir nichts als eine Regung des bösen Gewissens der poetischen Versündigung gegenüber. Ist's wirklich erlogen, so haben die grössten Dramatiker der Vorzeit sich dieses Vergehens schuldig gemacht, z. B. Shakespeare wenn er bei der Darstellung einer Schlacht die Zuschauer bittet, mit Hülfe ihrer Phantasie an die vorgeführten Degenhelden so und so viele Nullen anzuhängen. Warum that er dies? war in London nicht Pöbel genug, der für einen Labetrunk gern »mitgemacht« hätte? Wie bornirt war doch dieser Dichter, der so viele dramatische Stoffe den Italienern entlehnte, dass er nicht einmal verstand, den glänzenden Aufschwung der italienischen Theatertechnik, für welche schon damals »keine Schwierigkeiten mehr« vorhanden waren und welche buchstäblich »Alles, was die Phantasie eines Dichters (oder Undichters) schaffte, auf der Bühne reproducirte«, sich zu Nutze zu machen! Aber vielleicht geschah es aus Gutmüthigkeit, um Herrn Dingelstedt auch etwas zu überlassen. Im Interesse der künstlerischen Harmonie, Wirksamkeit und Wahrheit, sagt Letzterer, verlange die Bühnendarstellung den Aufwand von Glanz und Pracht; es kommt natürlich in jedem einzelnen Falle auf das Wie an. — Dingelstedt gedachte dann in seinem Vortrage „des langwierigen Processes, durch den zunächst der erste Theil des »Faust« auf die deutsche Bühne kam, dann der in Weimar, Dresden, Frankfurt, Hamburg gemachten Versuche, den zweiten Theil ganz oder stückweise aufzuführen, und kam schliesslich zu seinem Project, von dem er — wie er sagte — eine Farbenskizze gab. Die »Zueignung« und das »Vorspiel auf dem Theater« lässt er als lediglich subjective Ergüsse weg. Er behandelt den »Faust« als Trilogie gleich dem »Wallenstein«, dem »Goldenen Vliess« und den »Nibelungen« — bestehend aus einem kürzeren Vorspiel und zwei Haupttheilen. Der erste Theil umfasst das Vorspiel im Himmel und das Monodram Faust's in der Osternacht. Dingelstedt besprach überhaupt eingehender die Aufführung des ersten, als jene des zweiten Theiles; er erklärte, da das Publikum auch die alten classischen Stücke stets in neuer Form auf der Bühne sehen will, sei er bestrebt gewesen, auch den bereits aufgeführten Scenen des »Faust« neue Seiten abzugewinnen, welche die bisherige Theaterpraxis nicht kannte. Im »Vorspiel im Himmel« substituirt er den allerdings nicht wohl darstellbaren »Herrn« durch den — Erdgeist. Die Wolkendecoration des Vorspiels stellt er sich in der Weise mit gemalten Engeln bevölkert vor, wie alte italienische und spanische Meister die Himmelfahrt Mariä malten; in der Mitte der Engel, auf einem Thron der Erdgeist, um ihn statt der vier Erzengel die Repräsentanten der vier Elemente. Mephisto's Flammenerscheinung wurde bis in's kleinste feurige Detail beschrieben. Das Bemerkenswertheste ist aber, dass Dingelstedt den Schluss des Vorspiels umdichtet und den humoristischen Abgang Mephisto's durch Drohworte desselben gegen den Erdgeist und gegen Faust ersetzt. Am ersten Monolog will er dagegen nichts ändern und wenig streichen und nur die Osterchöre am Schlusse wirksamer hervortreten lassen. Als Ort der Handlung nimmt er Wittenberg an. Der zweite Theil — der erste Haupttheil — beginnt mit dem Osterspaziergang vor dem Thor. Auch aus diesem herrlichen Bilde will Dingelstedt keinen Zug streichen und alle Gestalten des Dichters auf die Bühne bringen. Die landschaftliche Scenerie wurde mit Vorliebe ausgemalt. Für die Erscheinung des Höllenhundes verlangt aber Dingelstedt einen leibhaftigen, lebendigen Pudel und er vertheidigte bei dieser Gelegenheit überhaupt die Mitwirkung vierfüssiger Darsteller auf der Bühne als unentbehrlich. Nach dem Pact Faust's mit Mephisto hält er die Schüler für überflüssig, behält sie jedoch als schauspielerisches Bravourstück bei; zum Schluss verlangt er unbedingt, dass Faust und der Teufel auf dem Zaubermantel davonfliegen, während der magische und alchymistische Hausrath verbrennt und die Zelle einstürzt. In Auerbach's Keller will er die Studenten im Dialect reden lassen — Frosch als Sachsen, Siebel als Baiern, Brander als Schwaben und Altmeier als Westfalen. In der Hexenküche legt er ein Hauptgewicht auf die Erscheinung im Spiegel; es müsse in demselben ein Frauenbild gleich einer Venus von Tizian erscheinen und pantomimisch mitspielen. Auch die Liebestragödie des dritten, vierten und fünften Actes gedenkt Dingelstedt mit vielen bezeichnenden Zügen neu zu illustriren, so z. B. die erste Begegnung Gretchens mit Faust, die Scene in Gretchens Zimmer, die Domscene u. s. w. Das Wichtigste aber ist, dass er die W a l p u r g i s n a c h t auf die Bühne bringen will, und zwar mit Hülfe einer durch Nacht und Nebel hinfliegenden Wandeldecoration. Im Kerker lässt er schliesslich den Erdgeist wieder in Action treten und legt ihm die Worte in den Mund: »Sie ist gerettet!« Den zweiten Theil des »Faust« zieht Dingelstedt als dritten Theil für die Aufführung in vier Acte mit einem Vorspiel, dem Elfenchor und dem Monolog des erwachten Faust am Vierwaldstätter See,

zusammen. Der erste Act umfasst die Scenen am Kaiserhof bis zu dem Knall-Effect, mit dem das Schauspiel der Beschwörung der classischen Geister endet. Die Scenen in Faust's Zelle und in Wagner's Laboratorium sammt dem Homunculus lässt Dingelstedt ganz aus; er bedauert dabei nur, den Baccalaureus ganz aufopfern zu müssen, dieses portraitähnliche Bild unserer heutigen überreifen Jugend, welcher der aus germanischem Skepticismus, romanischem Pessimismus und slavischem Nihilismus gemischte moderne Culturbrei um den Mund geschmiert ist. [Eine abgeschmackte Uebertreibung! In der Theaterwelt mag ein solcher Bildungsbrei immerhin zu der gewöhnlichen Speise gehören.] Durch die Hauptscenen der classischen Walpurgisnacht erfolgt der Uebergang zu Faust und Helena; Euphorion wird ebenso gestrichen wie Homunculus. Den letzten Act füllt die heroische Epoche Faust's als Feldherr und friedlicher Wohlthäter der Menschheit und sein Tod. Den Abschluss bildet das Nachspiel im Himmel, in dem abermals dem Erdgeist eine Rolle zugedacht ist." (Signale S. 447—49.) Obwohl nun der Bühne angeblich Alles möglich sein soll, dürfte es doch ganz leicht sein, schon in obiger Skizze eine Reihe von Ungereimtheiten, ja Unmöglichkeiten nachzuweisen. Die Helena soll z. B. nach Tizian dargestellt werden. Warum? Weil die naturwahre Darstellung desjenigen aufregenden Zauberbildes, welches Faust erblickte, den anständigen Theil der Zuschauer zum Theater hinaustreiben würde. Also muss selbst den vollkommensten modernen Theatermaschinen doch noch eine Grenze gesteckt sein, die sie nicht überschreiten können. Was kümmert uns Tizian's Bild, wenn wir Goethe's Gedicht geniessen wollen! was das heilige Figurenwerk dieser oder jener Malerschule, wenn wir uns lediglich in eine hochpoetische Darstellung zu versenken haben, die ihre eignen Bilder malt und ihre eignen Figuren zeichnet! Jede derartige Versinnlichung des Poetisch-Phantastischen zieht das Geistige in das Materielle herab. Die Kluft zwischen beiden ist und bleibt eine unendliche; soll sie, wie in Dingelstedt's Unternehmen, durch eine Unterstellung falscher Bilder überbrückt werden, so kann die einzige Folge nur die sein, dass die Phantasie aller unkundig Theilnehmenden dadurch verunreinigt wird.

Eine ganz besondere Ueberraschung hatte Herr Dingelstedt sich für den Schluss seines Vortrages aufgespart. Er theilte mit, wo und unter welchen Umständen er diesen neugebackenen Faust aufzuführen gedenkt. Nicht in Wien, nicht auf der Bühne, welche seiner eignen Leitung unterstellt ist, sondern in Wagner's Theater in Bayreuth! Der Tag der Aufführung soll der 28. August sein, Goethe's Geburtstag. Faust ist, wie aus obiger Skizze zu ersehen, hierdurch ein dreitheiliges Theaterstück geworden. Man fängt an, sich in »Trilogien« zu verlieben. Aber wer hätte gedacht, dass wir sobald gar eine Faust-Trilogie erhalten würden! Diese Hinneigung zu Wagner's originellen Opernaufführungen ist allerdings ein Compliment für den musikalischen Meister, ein grösseres als für Herrn Dingelstedt selber, der als Leiter der grössten deutschen Bühne für das recitirende Drama doch wohl weniger abhängig sein sollte von der modernen musikalischen Bühne. »Jedem das Seine!« hat sonst auch in Sachen der Kunst immer als ein weiser Spruch gegolten. Dingelstedt's Wunsch ist übrigens nicht zur Wahrheit geworden, oder wenn man will, er ist überflügelt, denn das Hoftheater zu Weimar ging sofort auf den Plan ein, als auf eine willkommene Neuigkeit zur Säcularfeier der Ankunft Goethe's in dieser Stadt. Am 16. Mai fand denn auch wirklich zu einer solchen Feier die Aufführung der Trilogie oder des ganzen Faust statt und dauerte 6 Stunden. Die Musik dazu hat der Weimar'sche Kapellmeister Lassen neu componirt. Ueber die Behandlung der scenischen und decorativen Einzelheiten, um welche sich, bezeichnend genug, das Hauptinteresse concentrirte, berichtet die Berliner »Post«: „Die beiden Elemente des zweiten Theiles der Faustdichtung, das realistische, dessen innerster Kern wiederum symbolisch ist, und das symbolisch-phantastische, welches zum Theil durch realistische Gestalten versinnlicht wird, mussten zugleich die leitenden Motive der Inscenirung sein. Nach der Inscenirungsweise des ersten Theiles war vorauszusetzen, dass die Scenen in der kaiserlichen Pfalz, der Act in Faust's Studirzimmer, der Empfang der Helena vor der germanischen Burg und die Schlussscenen von Faust's Erdenwallen die wirksamsten sein würden. Dramatisch sind sie es ohnehin und so konnte sich in der That die Inscenirung dieser Scenen in ihrem glänzendsten Lichte zeigen. Der Eindruck, den man hingegen von der natürlich sehr gekürzt wiedergegebenen classischen Walpurgisnacht empfing, erhob sich nicht über das Befremdende. Halb phantastisch, halb bizarr und doch von zahlreichen Geistesblitzen erhellt, bietet diese nächtliche Scene dem Regisseur die erdenklichsten Schwierigkeiten. Wir glauben die höchste Anerkennung auszusprechen, wenn wir constatiren, dass Herr Devrient die Klippen der Lächerlichkeit mit grossem Geschick umsegelt hat. Sirenen, Sphinxe, Centauren auf die Bühne zu bringen, ist keine Kleinigkeit, wenn man nicht zu den burlesken Figuren der Offenbachiaden und der französischen Feerien greifen will. Freilich missglückte der Centaur. Man hätte der Illusionsfähigkeit eines so andächtigen Publikums, wie das der beiden Faustabende war, eben manches zumuthen müssen. Auf der andern Seite war die Darstellung der Sphinxe, welche getreu nach den auf hohen Postamenten ruhenden Pylonenwächtern der ägyptischen Tempel gebildet waren, im höchsten Grade gelungen. Wenn die Reden der Sphinxe überhaupt gesungen werden mussten, worüber sich streiten lässt, so war jedenfalls die ernste, schwermüthige Weise, welche der Componist gewählt hatte, die passendste. Die Walpurgisnacht erhielt durch ein vom Balletmeister Franke trefflich einstudirtes Bacchanal einen äusserst wirksamen Abschluss. Die Bacchantinnen, eine stattliche Anzahl zum Theil aussergewöhnlich schöner junger Damen, tanzten mit einer fast südlichen Gluth. Die Scenen, welche vor und nach der durch die drei dämonischen Gesellen: Raufebold, Habebald und Haltefest herbeigeführten Entscheidungsschlacht spielten, gehörten gleichfalls zu den gelungensten. Weniger befriedigte der Schluss, der eine wesentliche Umarbeitung erfahren hatte. Nicht zu seinem Nachtheil, da diese Umarbeitung sehr geschickt an den Prolog im Himmel anknüpft. Sie bezieht sich weniger auf den Text, als auf die Vertheilung der Hauptgesänge an die Erzengel und die Gnadenmutter, welche mit dem Jesusknaben den Höhepunkt des grossartigen Tableau bildete, das sich scenisch terrassenförmig aufbaute. Cherubimköpfe blickten aus den Wolken zu Füssen der Madonna, Engel umgaben den Saum ihres Sternengewandes, und vor ihr knieten die zu Gnaden aufgenommenen Sünder, Faust und Margarethe. Etwas tiefer waren die himmlischen Heerschaaren gruppirt, welchen die vier Erzengel präsidirten." — So also verlief dieser ganz ernsthafte Hokuspokus, mit welchem sogenannte gebildete Leute einander zum besten haben. Weil Dingelstedt's Hauptgrund lautet: »Da das Publikum auch die alten classischen Stücke stets in neuer Form auf der Bühne sehen will, sei er bestrebt gewesen«, u. s. w. —: so ist es völlig unnöthig, über das Unberechtigte eines solchen Unternehmens viele Worte zu verlieren, denn wer sich hinter eine (von uns entschieden in Abrede gestellte) Forderung des Publikums versteckt, um einen Weg zu betreten, auf welchem die alten Werke in der ihnen eigenthümlichen Kunstform unausbleiblich zertrümmert werden müssen, mit dem ist nicht zu rechten; er wird dem Gericht einer reineren Zeit, als die unsere in theatralischen Angelegenheiten ist, verfallen. Diese wird mit seinem »Erdgeist« sammt anderen erdigen Bestandtheilen, welche er einer hohen und selbst in ihren Sonderbarkeiten idealen Dichtung angeklebt hat, kurzen Process machen. Denn unter allen Arten von Nachruhm ist derjenige, den sich die verbessernden »Bearbeiter« classischer Werke erwerben, der allerkläglichste. Es ist nur gut, dass Goethe bei seiner Säcularfeier oder bei seiner Geburts-Celebration in Bayreuth, wenn etwas daraus werden sollte, nicht persönlich sich überzeugen kann, was aus seinem Faust unter dem Antriebe eines neuen Opernwindes alles zu machen ist; denn wir vermuthen, dass er es schwerlich so ruhig mit ansehen würde, wie jenes phantastisch-ideal aufgebauschte Bild seines lieben Ich von einem französischen Anbeter, den er statt aller Complimente nur mit einem verwunderlichen »Curios!« beglückte. Der theatralische Materialismus, welcher die Allmacht der Theatermaschinerie anbetet, wird auch endlich ausregiert haben, und dann werden wir seine Extravaganzen, die augenblicklich noch die Schaaren der Gläubigen um sich versammeln, ebenfalls höchst curios finden. *Chr.*

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. Juni 1876. **Nr. 23.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen von Friedr. Wilh. Jähns). — Berichte (Cöln, Hameln). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten.

Von G. Nottebohm.

1. Ungenaue Bezeichnungen.

(Fortsetzung.)

b. Doppelschlagszeichen betreffend.

In mehreren früheren, bis 1801 entstandenen Clavier-Compositionen Beethoven's kommen folgende mit dem Zeichen des Doppelschlags versehene Stellen vor:

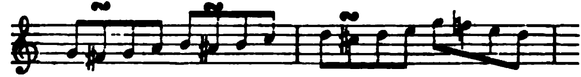


Die Stellen haben das Uebereinstimmende, dass das Zeichen des Doppelschlags jedesmal über der zweiten von zwei gleichstufigen Noten steht und dass diese zweite Note kürzer und, der rhythmischen Stellung nach, weniger zu betonen ist, als die erste, jedoch ein besseres Taktglied einnimmt, als die darauf folgende Note. Es kann keine Frage sein, dass, wenn die Zeichen ihrer Schreibart und der bestehenden Regel gemäss ausgeführt werden sollen, der Doppelschlag genau bei dem Eintritt der bezeichneten Note beginnen muss, dass also z. B. die fünfte und achte von den obigen Stellen ungefähr so



gespielt werden müssen. Gegen eine solche Ausführung streitet aber das musikalische Gefühl. Die so ausgeführten Doppelschläge klingen steif. Noten von geringerem Taktgewicht, wie die obigen es sind, vertragen, nach einem Ausdruck Ph. E. Bach's, eine so »glänzende Manier«, wie der Doppelschlag über einer Note es ist, nicht. Jene Noten verlangen, ihrer Natur und Stellung nach, eine Manier, welche sie mit den vorhergehenden betonteren gleichstufigen Noten verbindet, welche, nach einem Ausdruck Ph. E. Bach's, »die Noten zusammen hänget«. Diese Manier kann keine andere sein, als der Doppelschlag zwischen zwei Noten.

Es bleibt nichts übrig, als anzunehmen, dass hier wieder eine ungenaue Bezeichnung vorliegt, dass das Zeichen des Doppelschlags nicht an seiner rechten Stelle steht, dass es ungenau angewendet ist, wie das auch bei anderen Stellen, z. B. bei dieser in der Sonate Op. 2 Nr. 3 vorkommenden Stelle



geschehen ist, wo man sich sträuben wird, das Zeichen des Doppelschlags so auszuführen, wie es geschrieben ist. Es würde unconsequent sein, wollte man in einem Falle die Möglichkeit einer ungenauen Bezeichnung zugeben und eine freie Auffassung derselben zulassen, im andern aber nicht.

Bei dem bisher zur Unterstützung einer Ansicht Vorgebrachten wurde an das musikalische Gefühl appellirt. Ansichten und Gefühle sind aber keine Beweise. Die Beweise nun, dass Beethoven das Zeichen in der angedeuteten Weise, nämlich unmittelbar vor der Note, über der es steht, ausgeführt haben wollte, so dass das Ende des Doppelschlags mit dem Eintritt der bezeichneten Note zusammenfällt, finden sich in seinen eigenen Werken.

Bei diesen mit der rechten Hand zu spielenden Stellen aus dem letzten Satz der Sonate Op. 2 Nr. 2



ist es handgreiflich vor Augen gelegt, dass die Bezeichnung der oberen Noten gleichbedeutend ist mit der der unteren. Eine

Bezeichnung erklärt die andere. In den neueren Ausgaben der Sonate hat man die unteren Doppelschlagszeichen weggelassen.

Im letzten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 5 Nr. 2 hat das Pianoforte in der in C-dur stehenden Melodie zweimal diese Noten



zu spielen. Dieselbe Stelle ist dem Violoncell so



und nochmals dem Pianoforte, aber variirt, so



vorgeschrieben. In neueren Ausgaben der Sonate ist das Doppelschlagszeichen in kleinen Noten ausgeschrieben und ist im Violoncell ein anderer Schlüssel gewählt worden.

Im Adagio des Streichtrios Op. 9 Nr. 3 finden wir wiederum verschiedene Notationen einer und derselben Stelle. Was hier die Violine zu spielen hat,



wird gleich darauf von der Viola nachgeahmt.



Und was hier die Violine zu spielen hat,



wird gleich darauf vom Violoncell so übernommen.



In neuen Ausgaben hat man dem ersten Doppelschlagszeichen eine ganz falsche Stellung (zwischen den Noten *g* und *a*) gegeben.

Ausser diesen überzeugenden Stellen liessen sich noch andere anführen. Bemerkt mag noch werden, dass die oben mitgetheilte Stelle aus dem Rondo Op. 51 Nr. 1 variirt auch so



vorkommt, womit denn auch wohl jedem Zweifel an der Ausführung der früher vorkommenden Stelle vorgebeugt ist.

In neueren Ausgaben hat man bei einigen oben angeführten Stellen, um der Intention Beethoven's nachzukommen, das Zeichen des Doppelschlags früher, z. B. bei einer Stelle in der Sonate Op. 22 so wie hier



angebracht. Diese Bezeichnung ist nicht genau. Denn da der zwischen den Noten stehende Doppelschlag, streng genommen, aus vier Noten besteht und mit der Hauptnote schliesst, so ist eine Note überflüssig. Wer wird die obige Stelle so



spielen wollen? Richtiger wäre die Ersetzung des Zeichens durch kleine Noten, wie sich solche Bezeichnung z. B. in den angeführten Stellen aus dem Streichtrio findet, oder, mit genauer Beibehaltung des von Beethoven gesetzten Zeichens, die Verbindung der gleichstufigen Noten durch einen Bogen, welche Bezeichnung in anderen Werken Beethoven's (z. B. im *Largo* des Trios Op. 1 Nr. 2, im *Adagio* der Sonate Op. 31 Nr. 2 u. s. w.) anzutreffen ist.

Wir könnten die bisher angeführten Ungenauigkeiten als Schreibfehler bezeichnen, stehen aber an, diesen strengeren Ausdruck zu gebrauchen, weil sich in ihnen eine gewisse Gesetzmässigkeit und Gleichartigkeit beobachten lässt. Eine Folgerung lässt sich aber aus ihnen ziehen. Wenn Beethoven sich in Betreff der Versetzungszeichen verschrieben hat, so ist anzunehmen, dass er sich auch sonst, bei Noten, Pausen u. s. w. verschrieben hat. Wir werden hier auf Fälle anderer Art geführt.

2. Schreibfehler.

Welcher Clavierspieler hätte nicht bei der recitativen Stelle im dritten Satz der Sonate Op. 110, wo, nach Art der den Violinspielern bekannten Bebung, die Note *a*, erst langsam, dann schneller und wieder langsamer von zwei abwechselnden Fingern wiederholt angeschlagen wird*), seine Scrupel gehabt und wäre nicht, je mehr er grübelte, in seinen Zweifeln an der Richtigkeit der dastehenden Noten bestärkt worden! Das Stück liegt zweimal in Beethoven's Handschrift vor. In dem früher entstandenen Manuscript war die Stelle zuerst so geschrieben:



Daraus, dass der zweite Accord der linken Hand genau unter der 21. Note der rechten Hand steht (wir zählen die Vorschlagsnote zu Anfang nicht mit) und aus der letzten allein-

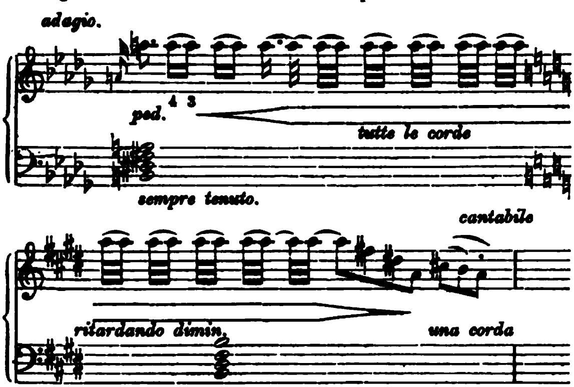
*) Beethoven hat die Manier auf dem Clavier zuerst in der Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 69 angewendet. Dass der je zwei Noten verbindende Bogen kein Binde-, sondern ein Schleifbogen ist, ist bekannt. Nach einer Tradition, deren Glaubwürdigkeit wir nicht verbürgen, soll bei der Stelle in eben gedachter Sonate jedesmal die zweite von den zwei gleichstufigen Noten stärker gespielt werden als die erste, mit dem vierten Finger zu spielende Note. Carl Czerny lehrt den entgegengesetzten und wohl auch richtigen Vortrag. Andere Stellen sind anders und verschieden zu spielen.

Es ist möglich, dass Beethoven, wenn ihm auch die »Bebung« oder das »Tremolo« früher und schon durch Ph. E. Bach bekannt war, auf die besondere motivische Verwendung dieser Manier, auf die verschiedene Betonung zweier gleichstufigen Noten erst durch J. Haydn und durch Stellen, welche, wie diese,

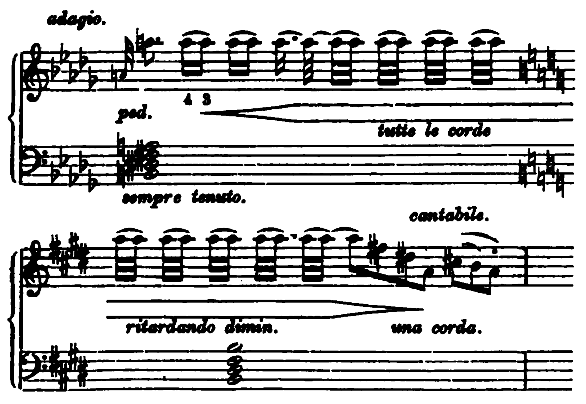


in dessen Quartetten, in der Einleitung zur Schöpfung u. s. w. vorkommen, geführt wurde.

stehenden Zweiunddreissigstel-Note ist zu ersehen, dass von den je zwei zusammengezogenen Noten durchweg die zweite der ersten gegenüber das bessere Taktglied erhalten sollte. Zu Anfang der Stelle aber, da wo die Sechzehntel-Noten aufhören und die Zweiunddreissigstel-Noten anfangen, hat sich Beethoven verschrieben. Es sind da, wenn man die Noten genau nach ihrem Werth zählt, entweder eine oder einige Noten zu kurz, oder es sind da Noten zu wenig. Im ersteren Falle müsste wenigstens die 6. Note eine Sechzehntel-Note sein. Vom Eintritt der ersten Zweiunddreissigstel-Note an ist das Taktgewicht verschoben und springt die Betonung von einer zweiten auf eine erste Note über. Beethoven mag den Fehler bemerkt haben und dadurch zu einer Aenderung veranlasst worden sein. Er fügt nämlich zwischen die 5. und 6. Note zwei Noten ein, macht aus der letzten Zweiunddreissigstel-Note zwei Noten, so dass nun die Stelle mit den nachträglich hinzu gekommenen Vortragszeichen im nämlichen Manuscript so aussieht:



Der von der 7. zur 8. Note gezogene Bogen ist nachträglich mit Bleistift hinzugefügt worden. In dem zweiten, später entstandenen Manuscript (Reinschrift), ferner in einer revidirten Abschrift lautet die Stelle, mit Ausnahme eines anders gezogenen Bogens, eben so, wie vorhin, nämlich so:



Dass hier der zweite Accord der linken Hand wieder unter einer zweiten von zwei zusammengezogenen Noten angebracht ist, das ist uns eine Andeutung, dass Beethoven die ursprüngliche Absicht, jedesmal eine zweite Note auf das relativ bessere Taktglied fallen zu lassen, nicht aufgegeben hat, und dass wir diese Intention festhalten sollen. (In den neueren Ausgaben hat jener Accord eine falsche Stellung. Er muss genau unter der 23. Note der rechten Hand — die Vorschlagsnote nicht mitgerechnet — stehen.) Beethoven hat sich aber wieder verschrieben. Die rechte Hand hat bis zum Eintritt jenes Accordes, wenn man die Noten genau nach ihrem Werth nimmt, eine Zweiunddreissigstel-Note zu viel. Ob und wie nun die Stelle, an deren Corruption oder schwerem Verständniss Beethoven die meiste Schuld trägt, im Druck zu ändern ist, darüber dürften die Ansichten verschieden sein.

Ein anderer Fall. Im dritten Theil des ersten Satzes der Sonate in Es-dur Op. 81ª lauteten Takt 9 bis 11 der linken Hand im Autograph ursprünglich so:



Beethoven hatte sich verschrieben. Er mochte bemerken, dass die auf der zweiten Hälfte des zweiten Taktes eintretende Figur auf einer ersten Takthälfte eintreten musste, ändert also, verwechselt aber dabei die Takte und nimmt die Aenderung



einen Takt zu früh vor. So ist die Stelle auch gedruckt. Ohne Zweifel wollte Beethoven sie so



haben, wie sie auch im ersten Theil lautet.

Andere Stellen, die der hier einschlagenden Fehlerhaftigkeit verdächtig sind und als mehr oder weniger muthmaassliche Schreibfehler anzuführen wären, sollen später an die Reihe kommen.

3. Verschiedene Lesarten.

Beethoven hat in Werken, die sozusagen abgeschlossen waren, nachträglich noch Aenderungen vorgenommen. Wenn nun die so entstandenen verschiedenen Lesarten einer Stelle in verschiedenen Vorlagen erhalten bleiben, so kommt es darauf an, zu entscheiden, welche von ihnen als die endgiltige zu betrachten ist, welche nicht. Das ist aber nicht immer leicht. So setzen sich z. B. in der Oper »Fidelio« der Herstellung einer endgiltigen Lesart Schwierigkeiten entgegen.

Beethoven hat die Oper nur in einem Clavierauszug herausgegeben. Derselbe erschien im Jahre 1814 bei Artaria in Wien, war von Moscheles gemacht und von Beethoven durchgesehen worden. *) Im nämlichen Jahre erschien ein Clavierauszug bei Simrock in Bonn. Welchen Theil Beethoven daran hatte, ist nicht bekannt. Zur Herausgabe einer Partitur ist Beethoven, wenigstens in Deutschland, nicht gekommen. S. A. Steiner (Tobias Haslinger) in Wien hatte im April 1815 das Manuscript gekauft und sollte die Partitur herausgeben. Letzteres ist aber nicht geschehen. **) Das Manuscript ist vorhanden. Während Beethoven's Lebenszeit und spätestens im Jahre 1826 erschien eine Partitur der Oper bei A. Farrenc in

*) Beethoven schreibt am 14. December 1816 an Birchall in London über »Fidelio«: »*The arrangement for the Pianoforte has been published here under my care.*« Vgl. auch Moscheles' Leben.

**) Beethoven beklagt sich über die Nichtherausgabe. Er schreibt am 12. Juni 1824 an Haslinger oder Steiner: . . . . »das Terzett, die Elegie, die Kantate [der glorreiche Augenblick], die Oper — heraus damit, sonst mache ich wenig Umstände damit, da eure Rechte schon verschollen sind.« In einem Conversationsbuch aus dem Jahre 1823 kommt folgendes Gespräch vor:

Schindler: »Nun wegen Fidelio, was soll, was kann ich thun, um das zu beschleunigen?«

Beethoven: »Steiner hat die Partitur.«

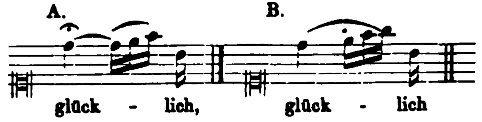
Schindler: »Ich gebe zu Graf Gallenberg [der die Aufsicht über das Archiv im Kärnthnerthortheater hatte], der sie ihnen mit Vergnügen auf einige Zeit leiht.«



Paris. Dass beim Druck derselben eine Abschrift, die Beethoven hatte anfertigen lassen, vorlag, kann nicht bezweifelt werden. Dass aber Beethoven sich sonst an der Herausgabe betheiligt und Einfluss auf die Ausgabe gehabt habe, ist nicht bekannt und nicht wahrscheinlich.*) Als bemerkenswerthe Manuscripte sind, ausser dem früher bei Haslinger befindlichen Manuscript, zu nennen: eine für die Aufführungen im Kärnthnerthortheater bestimmte, im Archiv des Hofoperntheaters in Wien aufbewahrte revidirte Abschrift;**) eine Abschrift, die Beethoven bis zu seinem Tode besass und die sich jetzt bei Artaria in Wien befindet; die Autographe der Ouvertüre und der Arie Leonorens; ferner einzelne Nummern der Oper in revidirter Abschrift.

Von genannten Drucken und Handschriften haben die meisten mehr oder minder Anspruch auf Authenticität. Der Grad des Werthes, den sie in dieser Hinsicht haben können, lässt sich nicht genau bemessen, da sich das chronologische Verhältniss, in dem sie stehen, durchweg nicht bestimmen lässt. Keine der Vorlagen aber kann einzig und allein als authentisch und als durchweg die endgiltige Lesart vertretend betrachtet werden. Fasst man den Begriff der Endgiltigkeit streng, so können auf solchen Werth nur diejenigen Drucke und Handschriften Anspruch machen, die Beethoven für die Oeffentlichkeit bestimmt hatte. Dieser sind drei: die fürs Kärnthnerthortheater bestimmte Abschrift, die früher bei Haslinger befindliche Abschrift und der bei Artaria erschienene Clavierauszug. Und diese drei stimmen nicht überall überein. Das lässt sich an einigen Beispielen zeigen.

In einer Abschrift der Arie Marzellinens***) hiess der vorletzte Takt der Singstimme ursprünglich so, wie er hier bei A



angegeben ist. Beethoven änderte in genannter Abschrift den Takt so um, wie er bei B angegeben ist. Wie der Takt bei A lautet, so lautet er, mit unwesentlichen Abweichungen, auch in der fürs Kärnthnerthortheater bestimmten und in der früher bei Haslinger befindlichen Abschrift. Wie er bei B lautet, so findet er sich in dem bei Artaria erschienenen Clavierauszug. (In dem früher dem Erzherzog Rudolf gehörenden Widmungsexemplar dieses Clavierauszugs ist der Takt von unbekannter Hand so geändert worden, wie er bei A lautet. Wie bei A lautet die Stelle auch im Simrock'schen Clavierauszug, und wie bei B auch in der Pariser Partitur.)

Welche von den beiden Lesarten nun die endgiltige ist, ist schwerlich zu entscheiden. Die Abschrift, in der Beethoven die Aenderung vornahm, kann, als nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt, nicht entscheidend sein. Beethoven kann die Aenderung einer Sängerin zu Liebe vorgenommen haben und später, wie das auch in anderen Stücken geschehen ist, wieder zur ersten Lesart zurückgekehrt sein. Es bleibt wohl nichts anderes übrig, als beide Lesarten anzunehmen.

In der fürs Kärnthnerthortheater bestimmten Abschrift lautete in Leonorens Arie eine Stelle anfangs so:



Beethoven hat später in genannter Abschrift die letzten drei Noten des Contrabasses und Violoncells eine Octave höher gelegt. Im Einklang mit der so geänderten Fassung befinden sich die früher bei Haslinger befindliche Abschrift und der Artaria'sche Clavierauszug. In der Pariser Partitur aber lautet die Stelle so:



Die bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienene Partitur stimmt in der Fagottstimme mit der Pariser Partitur, in der Bassstimme mit der früheren Lesart der Abschrift fürs Kärnthnerthortheater überein, bringt, mit anderen Worten, die ganze Stelle so, wie sie in der älteren »Leonore« lautet. Die zwei gedruckten Partituren müssen also verschiedene Vorlagen gehabt haben. Wo ist nun die endgiltige Lesart zu suchen? Doch wohl nur in den übereinstimmenden, zuerst genannten drei Vorlagen.

(Fortsetzung folgt.)

*) Die Partitur hat den Titel: »*Fidelio, Drame lyrique en trois actes*« u. s. w. Der zweite Act beginnt mit dem Marsch in B-dur. Die Handlung ist nach Deutschland verlegt. Die Personen heissen: Ellinore, Marguerite, Ferdinand, Fritz u. s. w. Der Text ist französisch und deutsch.

**) Wir brauchen wohl nicht daran zu erinnern, dass die unter dem Namen »Fidelio« bekannte dritte Bearbeitung der »Leonore« zum ersten Mal im Mai 1814 im Kärnthnerthortheater in Wien zur Aufführung kam.

***) Die Abschrift befand sich früher bei Professor Wagener in Marburg und soll sich jetzt in der königl. Bibliothek zu Berlin befinden. Sie ist überschrieben: »*Eleonora Partitur Aria in Cmin.* Nr. 2.« In der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1870, S. 35, berichtet Dr. F. Bischoff in Graz über eine Abschrift, in der Beethoven dieselbe Aenderung vorgenommen hat. Beide Abschriften scheinen nicht identisch zu sein.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen von **Friedr. Wilh. Jähns**, k. Professor und Musikdirector in Berlin. Berlin, 1871. Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung. 476 Seiten Lex.-8° und 4 Blätter Facsimile.

Es handelt sich hier um ein Werk, welches bereits vor fünf Jahren erschienen ist. Durch besondere Umstände hat sich die Anzeige desselben in diesem Blatte bisher verzögert.

Ohne Zweifel hat das Buch auch ohne die Beihülfe der Kritik seinen Weg gefunden in die Bibliotheken ernsthafter Bewunderer des grossen deutschen Componisten, aber doch wohl viel weniger, als es seinem inneren Werthe nach verdient. Denn die unerfreuliche Thatsache bleibt immer noch bestehen, dass trotz der so allgemein unter uns verbreiteten Musikliebe der bessere Theil unserer musikalischen Literatur nur ein kleines Publikum hat. Im Auslande ist es anders, namentlich in England. Das Werk von Jähns, in englischer Sprache erschienen, würde muthmaasslich in einer dreimal so grossen Anzahl von Exemplaren verbreitet sein. Man kann allerdings sagen: »In englischer Sprache erscheinen solche Werke nicht, weil zur Zeit drüben die Männer fehlen, welche sie schreiben könnten« — und dieses Lob der Deutschen lassen wir uns gern gefallen. Aber es trifft doch immer nur den *einzelnen* Mann. Das eben ist unsere Lage, wenigstens in dem ernsteren Theile der musikalischen Literatur: der Einzelne unter uns thut seine Pflicht, nicht selten in heroischer Weise, aber die Gesammtheit hält nicht Schritt.

In dem vorliegenden Werke erhält man, wie die oben ausgelassenen Worte des Titels besagen, auch eine Angabe der unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen Werke nebst einer Beschreibung der existirenden Autographen, was S. 413 bis 476 den Anhang bildet. Der Hauptheil des Kataloges liefert ausser einer längeren Einleitung (S. 1—14) eine Uebersicht der Weber'schen Compositionen nach den Gattungen S. 17—32, und sodann ein »Chronologisches Verzeichniss der vollständigen Compositionen vom Jahre 1798 bis 1826« in 308 Nummern von S. 33 bis 410. Letztere Rubrik bildet also das eigentliche Werk. Die 308 Nummern bringt der Verfasser so heraus, dass er nicht die componirten und edirten Opera zählt, sondern die in ihnen enthaltenen Nummern oder Musikstücke. Das erste erschienene Werkchen, die sechs Fughetten vom Jahre 1798, besteht also hiernach aus 6 Nummern, was auch wirklich der Fall ist. Bei den grösseren Werken, z. B. den Opern, wird dagegen die Einheit gewahrt und das Ganze unter eine einzige Nummer gebracht. Es würde vielleicht ebenso gut gewesen sein, wenn auch bei den übrigen Publicationen die Numerirung sich an das gehalten hätte, was der Autor sein Opus nannte, denn als solches hatte es doch immer eine gewisse Einheit. Dadurch wäre dann die Ungleichmässigkeit vermieden, dass Op. 1 (die 6 Fughetten) unter 6 Nummern beschrieben wird, Op. 2 (6 Variationen für's Clavier) dagegen nur unter einer einzigen. Dies ist indess eine reine Aeusserlichkeit, welche weder den Werth der hier gemachten Mittheilungen beeinträchtigt, noch die Uebersicht erschwert. In letzterer Hinsicht verdient der Katalog vielmehr ein hohes Lob; der überaus reiche Stoff ist durch Anordnung und glücklich gewählte Schriftarten so schön gruppirt, dass man das Gesuchte sehr schnell finden kann. Von der Reichhaltigkeit des unter den einzelnen Nummern Mitgetheilten durch eine Anzeige eine richtige Vorstellung zu erwecken, ist unmöglich; dieses Buch ist das beste, das vollständigste und zuverlässigste, nicht nur über Weber's Werke, sondern auch über sein Leben. In der ganzen Anordnung ist Jähns dem Mozart-Katalog von Köchel gefolgt, wie denn auch das Werk in derselben (Breitkopf und Härtel'schen) Druckerei hergestellt ist. Wenn nun auch der Nachfolger dem Vorgänger insofern an Originalität nachsteht, als er das Schema desselben adoptirt hat, so übertrifft er denselben doch hinsichtlich der Durcharbeitung des Stoffes und in der Zuverlässigkeit. In einem noch weit vortheilhafteren Lichte erscheint der Weber-Katalog, wenn man ihn nach seinem musikalisch-historischen Gehalte mit Köchel's Werk vergleicht; denn hiernach ist er ein selbständiges Werk von bleibender Bedeutung, während der Mozart-Katalog sich nicht über eine Compilation aus Jahn's Biographie erhebt. Der Herr Verfasser sucht diese verschiedene Haltung beider Kataloge zu rechtfertigen aus der Verschiedenartigkeit der Biographien Mozart's von Jahn und Weber's von seinem Sohne, und wir wollen ihm hier nicht widersprechen, sondern seine Worte nur durch die Bemerkung ergänzen, dass der eigentliche Unterschied nicht in den Verfassern der Biographien liegt, sondern in denen der Kataloge. Ueber Weber's Lebensbeschreibung, welche sein Sohn verfasst hat, muss hier noch ein Wort gesagt werden. Herr Jähns schreibt darüber: »Die Biographie seines Vaters, welche Max Maria von Weber geschrieben, hat ein ganz anderes Gepräge als das Werk von Jahn. Sie ist ohne Frage eine der mit dem freiesten Umblick verfassten Lebensbeschreibungen unserer neueren Literatur. Ihr hervorragendstes Verdienst ist das Culturgeschichtliche: nicht nur durch die frische und hohe Lebendigkeit der Zeitbilder, sondern vor allem durch geistvolle Verbindung zwischen den Lebensbedingungen und Entwicklungsmöglichkeiten des Einzelnen und denen grosser Gesellschaftsgruppen, ja des ganzen Volkes. Hier liegt der Schwerpunkt dieses Werkes über Weber, und weil eben allgemein culturhistorische Betrachtung, nicht aber speciell musikalische Anschauung das tragende Knochengerüst dieses Buches von Max M. v. Weber ausmacht, so blieben mir nach dem Erscheinen desselben und unter voller Würdigung auch seiner musikalischen Eigenschaften immer noch Möglichkeit und Wunsch, noch genauer und sachgemässer auf Carl Maria's Werke einzugehen und .... der innern Geschichte und der Charakteristik der einzelnen Werke, der Beleuchtung ihres Zusammenhanges, sowie der Stellung der Kritik zu ihnen, einen grösseren Spielraum zu gewähren, als dies bei v. Köchel's Buch über Mozart nothwendig gewesen.« (S. 10.) Wenn Herr Jähns, wie er in diesem freundschaftlich lobenden Urtheile bekennt, das Bedürfniss fühlte, auf Weber's musikalische Werke noch »genauer und sachgemässer« einzugehen, als in dem dicken biographischen Opus des Sohnes geschehen ist, so finden wir dieses sehr begreiflich. Das genannte Product ist in musikalischer Hinsicht sehr dürftig, und wir müssen gestehen, dass es uns auch im Uebrigen nicht gefällt. Der Verfasser hat sich in eine unrichtige Höhe verstiegen und dadurch die pietätvolle natürliche Stellung verloren, welche durch den reichen Schatz der Familienpapiere gleichsam von selber gegeben war. Herr v. Weber hatte etwas von historischer Objectivität gehört und setzte sich demgemäss auch bei der Lebensbeschreibung seines Vaters und Grossvaters (der ein wunderlicher Heiliger war) in Position, nicht bedenkend dass so etwas die Leser nur beleidigt. Nicht viel mehr werth ist »das Culturgeschichtliche«, in welches Wort Herr Jähns alles einschliesst, was er Löbliches über das genannte Buch zu sagen weiss. Das Werk ist sehr passend bei dem Verleger der Gartenlaube erschienen, und wahrlich, Gartenlauben-Culturgeschichte ist es auch, Culturgeschichte von jener Art, die mit Kupfer und Nickel bezahlt wird. Das arg gemissbrauchte Wort ist auch besonders durch jene flach belletristischen Kreise in Schwung gebracht als ein Mantel, der so ziemlich Alles bedeckt. »Lasset euch nicht verführen!« Der Herr Verfasser ist übrigens sicher davor, denn das, was er auf den 14 Seiten der »Einleitung« zu seinem Katalog sagt, enthält keine Spur des »Culturgeschichtlichen« und gehört zu dem Gediegensten, was über Weber's Musik geschrieben ist. Es freut uns sehr zu sehen, dass unsere neulichen Aeusserungen in d. Bl. über Weber im Wesentlichen mit den Ansichten des verehrten Veteranen und anderer bester Kenner des Meisters so ungesucht und glücklich übereinstimmen. Dieses dürfte die gute Folge haben, dass der augenblicklich zu sehr unterschätzte Tonsetzer bald wieder etwas mehr in den Vordergrund tritt. Das strahlende Licht, welches von der ausserordentlichen Popularität des Freischütz ausgeht, hat

die übrigen Werke gleichsam mit Schatten bedeckt. Diese Oper und ihre Geschichte findet man hier S. 297—326 beschrieben; ein überreiches Material ist zusammengetragen und dennoch wird man hier noch viele Zusätze machen können. Den merkwürdigsten Nachtrag vielleicht unter »London« S. 317. Als nämlich der Freischütz dort 1824 aufgeführt wurde, schrieb ein einfacher Schriftsetzer eine enthusiastische Recension darüber; es war sein erster wagehalsiger Versuch, der ihm dann eine glänzende literarische Bahn eröffnete. Jener Setzer hiess Douglas Jerrold, der spätere Hauptmitarbeiter am Punch und einer der besten neueren englischen Humoristen.

Diese Worte bezwecken hauptsächlich nur, eine alte literarische Schuld abzutragen gegen ein Werk, welches als die Frucht fast eines ganzen Lebens erscheint und eines solchen Preises auch völlig werth ist. *Chr.*

Berichte.

Cöln.

Seit meinem letzten Berichte habe ich eine Reihe rasch auf einander folgender Aufführungen zu verzeichnen Zum Besten der durch das Hochwasser Beschädigten fand am 16. März unter Leitung des Professor Mertke ein Concert statt, an welchem sich alle hiesigen Vereine betheiligten. Die Hauptnummer des Programmes bildete die hier lange nicht mehr gehörte »Erste Walpurgisnacht« von Mendelssohn. Dazu kamen einige Solovorträge: Lieder (Frl. Marie Lehmann vom hiesigen Theater), Violin-Concert von Bazzini (Concertmeister Heckmann), Concert für zwei Claviere von Mozart (Frau Heckmann und Fräul. Verhulst). — Wenige Tage später, am 21. März, gab Anton Rubinstein im Stadttheater ein Concert. Das Haus war ziemlich besetzt, und an Beifallsspenden liessen es die Zuhörer nicht fehlen. Sie erlassen es mir wohl, die einzelnen Nummern des Programmes aufzuzählen; erwähnen will ich nur, dass letzteres den Componisten Rubinstein nicht in den Vordergrund gestellt, und nur dessen Miniatures verzeichnet hatte. Das mehrfach aufgetauchte Gerücht, der Besuch Rubinstein's, den wir seit einer ziemlich langen Reihe von Jahren nicht gesehen hatten, habe den Zweck gehabt, einer Aufführung seiner Oper »Die Maccabäer« die Wege zu ebnen, scheint nicht begründet gewesen zu sein, wenigstens ist dasselbe seitdem vollständig verstummt, auch stand der Schluss der Saison damals nahe bevor. — Die Concertgesellschaft hat den Cyklus der Gürzenich-Concerte mit einer Aufführung der Matthäus-Passion von Bach beschlossen, in würdiger Weise würde ich hinzufügen, wäre die Aufführung nicht in mehrfacher Hinsicht mangelhaft gewesen. Von den Leistungen des Chores kann ich nichts Rühmliches sagen, da sich überall Mangel an Sicherheit zeigte. Von den Solisten befriedigte nur Fräul. Fides Keller aus Hamburg, welche die Altpartie sehr hübsch sang. Die übrigen Partien mit Ausnahme der kleineren Basspartien, welche ein höchst zuverlässiger Dilettant übernommen hatte, waren durch Mitglieder des hiesigen Theaters — Frl. Clemens (Sopran), Herr Wolff (Tenor), Herr Schelper (Bass) — vertreten, die sich mehr oder weniger auf ungewohntem Boden befanden. Am schwächsten war Herr Wolff, der als Florestan, als Max, als George Brown, als Tamino Lorbeern überall ernten, wenigstens in gesanglicher Hinsicht, der aber schwerlich jemals als Interpret Bach'scher Recitative und Arien Anerkennung finden wird.

Am Nachmittage des Charfreitags sang der Domchor während des Gottesdienstes im Dom mehrere Compositionen älterer Meister, namentlich nahm ein *Miserere* von Dentice mein Interesse lebhaft in Anspruch. Wenn ich die Reinheit der Intonation auch rühmen muss, so fand ich doch diesen allerdings nicht zu unterschätzenden Vorzug wesentlich beeinträchtigt durch die Ungleichheit in der Besetzung der Stimmen; dem ziemlich dünn besetzten Sopran gegenüber machten sich die Bässe durch ihre Schwerfälligkeit rücksichtslos bemerkbar. — Um dieselbe Stunde brachte der Verein für Kirchenmusik in der Pantaleonskirche das »Deutsche Requiem« von Brahms zur Aufführung. Ich konnte derselben nicht beiwohnen und muss mich deshalb darauf beschränken, die Thatsache zu registriren.

Hameln a. d. Weser, 28. Mai.

Gleichwie dies in den Jahren 1869 und 1871 mit »Judas Maccabäus« und »Saul« geschehen war, so brachte der hiesige Gesangverein auch in diesem Jahre, und zwar am 28. Mai, Händel's »Josua« öffentlich hier zur Aufführung. Die längere Verzögerung hatte darin seinen Grund gehabt, dass der Verein inzwischen den Verlust seines bisherigen Dirigenten zu beklagen gehabt hatte, und es wünschenswerth erschienen war, dass der Verein, bevor er in solcher Weise abermals mit einem grössern Werke vor die Oeffentlichkeit trat, mehr und mehr an seinen neuen, noch jugendlichen Dirigenten, den Organisten Bartels an hiesiger Münsterkirche, sich gewöhnt hatte. Dies Zuwarten hat denn auch seine guten Früchte getragen. — Das Concert war eigentlich in der schönen neu restaurirten Münsterkirche beabsichtigt; die akustischen Verhältnisse der letzteren hatten sich indessen leider bei einem vorgängigen Versuche so wenig günstig gezeigt, dass dieser Plan wieder aufgegeben und statt dessen abermals die auch bei den zu Anfang erwähnten früheren Aufführungen benutzte Marktkirche gewählt werden musste. Jene akustischen Mängel der Münsterkirche sind um so empfindlicher, als dadurch auch, ganz abgesehen hier von der dadurch verursachten Schwerverständlichkeit der Prediger bei Fungirung sowohl von der Kanzel herab, als auch vom Altare, die Schönheiten der beiden Furtwängler'schen Orgeln in ihr bisher noch nie recht haben zur Geltung kommen können. Es stände daher dringend zu wünschen, dass durch ein sachverständiges, auf Erfahrung gestütztes Gutachten der Sitz des Uebels endlich entdeckt und durch geeignete Vorkehrungen Abhülfe geschafft werde. — Bei der Aufführung des »Josua«, die durchweg und mit Hinweglassung von nur einigen Nummern nach der Partitur der deutschen Händelgesellschaft stattfand, wirkte ein Chor von etwa 80 Sängern und ein Orchester von 26 Instrumenten mit. Unter den letzten befand sich eine Anzahl hervorragender Mitglieder der kgl. Kapelle zu Hannover. Sämmtliche Recitative und an passlichen Stellen auch die Chöre wurden von der Orgel begleitet, erstere zugleich vom Contrabass. Die Solopartien waren ausschliesslich in den Händen von Dilettanten, theils hiesigen, theils anerkannt guten Sängern aus Hannover. Der Text der Soli war combinirt aus dem Clavier-Auszuge der Händelgesellschaft und der älteren bei Simrock erschienenen Ausgabe. Es war dies auf ausdrücklichen Wunsch einiger Sänger geschehen, welche die Worte in der Partitur der Händelgesellschaft an manchen Stellen für weniger sangmässig, oft auch im Streben, die einzelnen Strophen dem Originale conform mit Reimen zu schliessen, für geschraubt im Ausdrucke hielten. Wir sprechen dies gerade in diesem Blatte ganz offen aus, weil auch derartige musikalische Bearbeitungen erst durch die Feuerprobe der praktischen Anwendung ihre Läuterung erhalten müssen. *) Die Ein-

*) Es liegt auch kein Grund vor, weshalb eine derartige Besprechung in diesem Blatte nicht erwünscht sein sollte. Die ältere Uebersetzung des »Josua« gehört überhaupt zu den besseren, was Sangbarkeit anlangt. Man muss freilich sagen, dass ein sangbarfliessender Ausdruck leicht zu finden ist, wenn man sich weder an den Reim, noch im Einzelnen an den charakteristischen Ausdruck des Originals bindet. Für die Ausgabe der Händelgesellschaft war beides Pflicht, denn sie musste unmittelbar unter den Originaltext gelegt werden. In einem solchen Falle ist z. B. das Aufgeben des Reimes unmöglich, weil man sich dadurch Zeile um Zeile ein Armuthszeugniss ausstellt. Was übrigens die Feuerprobe praktischer Bewährung anlangt, so sind wir über das Resultat derselben völlig beruhigt, falls bei der Prüfung nur nicht, wie meistens bisher, die bequeme Gewohnheit, sondern ein ernstes Eindringen und hinreichende Kenntniss aller in Betracht kommenden Dinge, mit andern Worten also: nicht der bisherige Schlendrian und Leichtsinn, sondern eine gediegene Kunsterfahrung den Ton angiebt. Der Schlendrian, die süsse Gewöhnung, ist bei der Behandlung oratorischer Texte selbst dort zu finden, wo im Uebrigen eine ernste, fast grau ernste Richtung verfolgt wird. In einem früheren Berichte über eine Aufführung der Berliner Singakademie in dieser Zeitung wollte der Referent uns glauben machen, man habe die Uebersetzungen von Gervinus in Aufführungen erprobt und sei darauf allgemein wieder zu den früheren Trivialitäten zurückgekehrt, während jene Singakademie doch niemals einen ernstlichen Versuch gemacht hat, die letzteren zu verlassen, ebenso wenig wie sie das Bedürfniss empfunden hat, aus der grossen Reihe bisher unaufgeführter Oratorien einige vorzuführen. Das aber sind nicht die Instanzen, von welchen wir hier eine vollgiltige Prüfung erwarten, denn diese waren mit den bisherigen Partituren ebenso zufrieden wie mit den bisherigen Uebersetzungen und würden demnach, um consequent zu sein, das

theilung in drei Acte war beibehalten; auch hatte das Textbuch die Trennung in einzelne Scenen, wie solche in der Partitur der Händelgesellschaft angegeben ist, kenntlich gemacht. Leider schien bei der Aufführung diese nothwendige Sonderung nicht immer inne gehalten werden zu können; auch war im Uebrigen das unnöthige Auseinanderreissen mancher unmittelbar zusammengehöriger Nummern durch kleine Pausen geradezu störend. — Die Chöre gingen bis auf wenige Stellen in anzuerkennender Weise sehr präcis; die Aussprache liess noch zu wünschen übrig, auch hätte die Klangfarbe der Männerstimmen edler gehalten sein können. Es ist dies ein Fehler, dem unseres Erachtens nicht früh genug schon bei der Jugend entgegengetreten werden kann; wäre der Gesangunterricht sowohl auf dem Lande, wie in den Städten schon von unten auf immer in sangmässig gründlich geschulten Händen, die vielen Gesangvereine würden gewiss nicht mehr an den später so schwer wieder auszurottenden Fehlern der Undeutlichkeit und der Ununterschiedenheit im Aussprechen der Vocale und der unnatürlichen Betonung der ablaufenden Endsilben mancher Worte zu laboriren haben. — Bei den Solisten trat eine theilweise Verschiedenheit in Auffassung und Vortragsweise hervor, und es zeigte sich einmal wieder, wie schwer es für den Einzelnen oft ist, die Grenze zwischen weltlichem und kirchlichem Gesange zu finden und festzuhalten. Das Streben nach Ernst und Erhabenheit giebt dem Vortrage des Einen leicht etwas Starres und Kaltes, während ein Anderer in seinem Bemühen, zu charakterisiren, Gefahr läuft, den Oratorienstil und den dramatischen mit einander zu vermischen. Süsslichkeit und Manierirtheit ist natürlich in jedem Falle verwerflich. Unseres Erachtens braucht man nun aber beim Vortrage der Soli in Händel'schen Oratorien nicht den streng kirchlichen Charakter, wie ihn z. B. die Bach'sche Musik verlangt, herauszukehren. Es pulsirt darin ein solch drastisches Leben, dass, wenn der Vortrag sich nur gleichweit von allem Theatralischen und aller Uebertreibung, wie von jeder sentimentalen Gefühlsseligkeit freihält, ein etwas dramatischer, wenn nur immer edel gehaltener Schwung im Vortrage dem Totaleindruck nur förderlich sein kann. Die Händel'sche Oratorienmusik fordert u. E. hierzu geradezu heraus, während man bei Bach'scher Musik nie in Versuchung dazu kommen würde. Wir haben hierbei namentlich die verschiedenen Recitative in Gedanken; denn bei den Arien sind die in ihnen herrschenden Einzelstimmungen so leicht erkennbar durch Tonart, Melodie und Rhythmus vorgezeichnet, dass bei ihnen ein Fehlgreifen für jeden nachdenkenden und richtig fühlenden Sänger kaum denkbar erscheint. — Der Dirigent endlich hat durch seine angeborene und zugleich von musikalischem Verständniss getragene Ruhe und Sicherheit, sowie durch sein durchweg richtiges Gefühl bei Wahl der Tempi in erfreulicher Weise documentirt, dass sich der Gesangverein auch bei etwaigen späteren derartigen Concertaufführungen getrost seiner Führerschaft überlassen darf.

ganze Unternehmen der Händelgesellschaft für überflüssig erklären müssen. *D. Red.*

Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Rom.** Während die politische Welt von lauter Disharmonien erklingt, feierte die Welt der wirklichen Harmonie, vertreten von der deutschen Musik, einen kleinen Triumph, indem dieser Tage der »Messias« von Händel von einer Gesellschaft von Musikfreunden zum ersten Mal in Rom mit italienischem Text aufgeführt und drei Mal hintereinander wiederholt wurde. Von italienischen Zuhörerschaften hat nur eine venetianische einmal dieses grosse Oratorium vorgeführt bekommen, und zwar mit dem Originaltext. Im Uebrigen wird das Textbuch der römischen Aufführung Recht haben mit der Behauptung, dass »das grosse Oratorium jetzt zum ersten Mal in Italien zur Wiedergabe gekommen sei«. Es ist die aus lauter clericalen Elementen gebildete Società Musicale Romana, die sich unter dem Vorsitz des Fürsten Alfieri an das Unternehmen gemacht hat. Die Gesellschaft verfügt über einen gemischten Chor von über 200 Stimmen, über ein auf drei Contrebässen aufgebautes Orchester, gute Solisten und einen Kapellmeister in der Person des Herrn Domenico Mustafa, bekannten Sopranisten in der sixtinischen Kapelle. Die Aufführung war den Umständen nach ganz erfreulich, namentlich sangen die Chöre mit grosser Präcision und vielem Feuer. Diese prachtvollen vielstimmigen Tonstücke erregten sichtliche Begeisterung bei dem sonst für classische Musik so höchst unempfindlichen Publikum, das Beethoven den deutschen Bellini nennt, Strauss und Meyerbeer für unsere eigentlichen Classiker hält und dem Mendelssohn'sche Quartette wie Kirchhofsgesänge klingen. Die etwas theatralisch pomadisirten Soli fielen dagegen ab. Meister Mustafa weiss im Ganzen, wie die Sache gemacht wird, aber er vergriff sich stark in einzelnen Tempi und nuancirte zu wenig. Indessen hätte diese römische Aufführung ganz gut mit einer Gladbacher oder Bonner concurriren können, während ich in der Berliner Singakademie eine viel langweiligere, wenn auch akademische Vorführung des Messias erlebt habe. (Cöln. Ztg. vom 19. Mai. Der Bericht ist von Dr. Mohr, welcher früher Referent jener Zeitung über musikalische Aufführungen war und jetzt als reisender Correspondent derselben augenblicklich in Rom weilt. Sein Urtheil über die Aufführung der Berliner Singakademie hat kein grosses Gewicht.)

✻ **Stockholm.** Die königliche Theater-Direction hatte bereits vor längerer Zeit einen Preis von 5000 Kr. auf die beste, vor Ablauf des Jahres 1875 einzureichende, schwedische Oper ausgesetzt und waren bis zum bestimmten Zeitpunkte zwei Arbeiten, die eine von Gille, die andere (Bleuda) von Oelander eingeliefert worden. Mehrere schwedische Zeitungen hatten sich bereits missliebig darüber ausgelassen, dass in dieser Angelegenheit noch keine Entscheidung getroffen, und wird deshalb die Nachricht, dass nunmehr ein Comité mit Abgabe eines Gutachtens betraut ist, mit allseitiger patriotischer Befriedigung aufgenommen. Der König, die schwedische, sowie die musikalische Akademie und die Theater-Direction werden je einen Preisrichter ausersehen und werden dann diese vier Herren noch ein fünftes Comitémitglied wählen. Also fehlt es nicht an Vorbereitungen, um die Sache mit gehöriger Wichtigkeit zu betreiben. Die Resultate solcher Preisausschreibungen stehen zu derartigen Anstalten aber gewöhnlich in einem auffallenden Missverhältnisse.

Händel, Georg Friedrich, Herakles. Clavierauszug in gr. 8⁰. netto M. 4. —.
—— Chorstimmen in klein 8⁰. (Sopran, Alt, Tenor, Bass) à netto M. 1. —.
—— **Susanna.** Clavierauszug in gr. 8⁰. netto M. 4. —.
—— Chorstimmen in kl. 8⁰. (Sopr., Alt, Tenor, Bass) à n. M. —. 75.
Händel-Album. Ausgewählte Stücke aus G. F. Händel's Oratorien für die Orgel bearbeitet und zum Gebrauche an Conservatorien, Lehrerseminaren etc. mit Pedalapplicatur versehen von A. W. Gottschalg und Robert Schaab. Heft 1. Judas Maccabäus. Heft 2. Trauerhymne. Athalia. Heft 3. Saul. Heft 4. Israel in Aegypten. Heft 5. Samson à M. 3. —.
Kessler, J. C., Op. 74. **Danse des Lutins.** Morceau rhapsodique pour le Piano. M. 1. 50.
—— Op. 76. **Quatres Etudes** pour le Piano. M. 2. —.
—— Op. 98. **Traumbilder.** Sechszehn kleine Clavierstücke. Zwei Hefte à M. 2. 50.
Kirchner, Theodor, Op. 24. **Still und bewegt.** Clavierstücke. Zwei Hefte à M. 3. —.
Lieder aus Wales. In's Deutsche übersetzt und für eine Singstimme mit Clavierbegleitung herausgegeben von Alfons Kissner und Ludwig Stark.
Heft 1. Aus der Vorzeit. netto M. 2. —.
Heft 2. Stimmen der Klage. netto M. 2. —.
Heft 3. Fülle des Lebens. netto M. 2. —.
Heft 4. Bilder der Erinnerung. netto M. 2. —. (Erscheint demnächst.)
Löw, Josef, Op. 279. **Sechs instructive melodische Clavierstücke** ohne Octavenspannung und mit Fingersatz. M. 3. —.
—— Op. 280. **Zwei instructive melodische Sonaten** für Pianoforte zu vier Händen ohne Octavenspannungen und mit Fingersatz für zwei gleich weit vorgerückte Spieler. Nr. 1 in Cdur. Nr. 2 in Amoll à M. 2. 50.
Mozart, W. A., Drei Tonstücke. Für Pianoforte und Violoncell bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
Nr. 1. Adagio aus der Serenade in Esdur für Blasinstrumente. M. 2. —.
Nr. 2. Andante aus der Serenade in Cmoll f. Blasinstrumente. M. 1. 50.
Nr. 3. Andante grazioso aus dem zweiten Divertissement für 2 Hoboen, 2 Hörner und 2 Fagotten. M. 1. 50.
Dasselbe complet M. 3. 50.
—— Op. 114. **Maurerische Trauermusik** für Orchester. Für Pianoforte, Violine und Violoncell ad lib. bearbeitet von H. M. Schletterer. M. 2. —.
Panofka, H., Op. 89. **Douze Vocalises progressives** pour Contralto avec accompagnement de Piano. M. 4. —.
Schletterer, H. M., Op. 45. **Dornröschen.** (The sleeping Beauty in the Wood.) Dramatisirtes Märchen in zwei Akten von Marie Schmidt. Kinderoper. Für Soli und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Partitur netto M. 4. —. (Vorzugsweise zur Aufführung in Töchterinstituten geeignet.)
Textbuch mit Dialog (deutsch und englisch) à netto M. —. 50.
—— Op. 46. **Lasset die Kindlein zu mir kommen.** Cantate für Sopran- und Alt-Stimmen (Soli und Chor) mit Clavierbegleitung. Partitur und Stimmen netto M. 4. 70.
Scholz, Bernh., Op. 41. **Leichte Sonatinen** für Clavier. M. 1. 50.
Schottische Lieder aus älterer und neuerer Zeit für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Unter Mitwirkung von Ludwig Stark herausgegeben von Karl und Alfons Kissner. Heft 1, 2, 3 à netto M. 2. —.
Schottische Volkslieder für vier Männerstimmen (Soli und Chor) bearbeitet von Karl Kissner. Partitur und Stimmen M. 4. —.
Schubert, Franz, Op. 112. **Gott im Ungewitter.** Für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte. Instrumentirt von Franz Wüllner. Partitur M. 4. —.
Clavierauszug M. 2. —.
Orchesterstimmen M. 4. —.
Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à M. —. 25.
—— Op. 133. **Gott in der Natur.** Für weiblichen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Instrumentirt und für gemischten Chor bearbeitet von Franz Wüllner. Partitur M. 4. —.
Clavierauszug M. 2. 50.
Orchesterstimmen M. 4. 50.
Chorstimmen:
Für weiblichen Chor: Sopran 1, 2. Alt 1, 2 à M. —. 25.
Für gemischten Chor: Sopran M. —. 50., Alt, Tenor, Bass à M. —. 25.

Schulz-Beuthen, H., Op. 20. **Sieh, der Frühling kehret wieder.** Für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen M. 4. —.
Schumann, Robert, Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** Ein Cyclus von Gesängen aus dem Spanischen mit Begleitung des Pfte. Für Pianoforte allein übertragen von Theodor Kirchner. M. 4. 50.
—— Op. 140. **Le Page et la Fille du Roi. (Vom Pagen und der Königstochter.)** Poëme en quatre Ballades de Em. Geibel, Texte français de Jules Abrassart, pour Solos de Chant, Choeur et Orchestre. Partition pour Chant et Piano avec Texte français et allemand. gr. 8⁰. netto M. 5. —.
—— Op. 142. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für Pianoforte allein übertragen von Theodor Kirchner. M. 2. 50.
—— Op. 143. **Le Bonheur d'Edenhall. (Das Glück von Edenhall.)** Ballade d'après L. Uhland par R. Hasenclever, Paroles françaises de Jules Abrassart, pour Voix d'hommes, Solos et Choeurs avec Orchestre. Partition pour Chant et Piano avec Texte français et allemand. gr. 8⁰. netto M. 3. 50.
—— Op. 148. **Requiem** für Chor und Orchester. Clavierauszug mit lateinischem und englischem Text. gr. 8⁰. netto M. 5. —.
Sieber, Ferdinand, Achttaktige Vocalisen für den ersten Gesangunterricht in Schule und Haus nebst einer Anleitung zum Studium derselben. (Sechste Folge der Vocalisen.)
Singstimmen in 8⁰.
Zu Heft 4. 36 Vocalisen für Tenor. Op. 95. netto M. —. 40.
Zu Heft 5. 36 Vocalisen für Bariton. Op. 96. netto M. —. 40.
Zu Heft 6. 36 Vocalisen für Bass. Op. 97. netto M. —. 40.
—— Op. 100. **Drei zweistimmige Lieder** für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. M. 3. —. Nr. 1. Nachtlied. M. 1. —. Nr. 2. Spurlos. M. 1. —. Nr. 3. Waldnacht. M. 1. 30.
Winterberger, A., Op. 34. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1, 2 à M. 1. 50.

Schwind, Moritz von, Illustrationen zu Fidelio. (Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme. In Kupfer gestochen von H. Merz und G. Gonzenbach. Mit vier Gedichten von Hermann Lingg. Neue Separat-Pracht-Ausgabe. Imperial-Format. Elegant cartonnirt netto M. 12. —.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. Juni 1876. **Nr. 24.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Musikinstrumente des sächsischen Vogtlandes [Die Fabrikation musikalischer Instrumente und einzelner Bestandtheile derselben im Kgl. Sächs. Vogtlande, bearbeitet von Theodor Berthold und Moritz Fürstenau]. Schule für Clavierunterricht [Clavierschule vom ersten Anfang bis zur Mittelstufe nach pädagogischen Grundsätzen verfasst von Ed. Horak]. Zum Andenken Paul Gerhardt's). — Komödiantische Barbarei. — Anzeiger.

Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten.

Von G. Nottebohm.

3. Verschiedene Lesarten.

(Fortsetzung.)

Wir führen nun Stellen aus anderen Werken an, die in verschiedenen Lesarten vorliegen, wo jedoch das Verhältniss der Vorlagen einfacher ist. Die vorzubringenden Fälle sind verschiedener Art. Bei den meisten wird eine Vorlage zur Verbesserung einer andern, eventuell zur Beseitigung eines Fehlers dienen; bei anderen wird eine der von den Vorlagen gelieferten Lesarten sich als Variante beibehalten lassen.

Im Original-Manuscript des Violinconcertes Op. 61 ist Takt 11 bis 3 vor Schluss des ersten Satzes dem Violoncell eine Stelle zugetheilt,



die in den alten gedruckten Stimmen fehlt. Nach letzteren hat das Violoncell



acht Takte lang zu pausiren und erst in der Mitte des neunten Taktes einzutreten. Ferner hat das Original-Manuscript in einem Tutti des letzten Satzes einen Takt mehr als die alten gedruckten Stimmen. Im Original-Manuscript ist es der 217. Takt, der im Druck fehlt. Von den folgenden drei Takten (der ersten Violine und der Solo-Violine) ist es der zweite Takt.



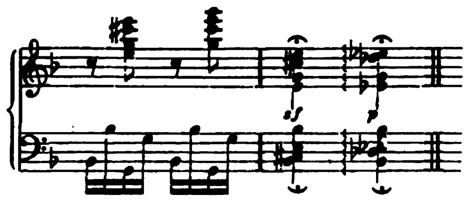
Das Original-Manuscript bringt die Stelle, überhaupt das ganze Tutti eben so wie zu Anfang des Satzes. (Eine andere Abweichung, die sich bei derselben Stelle zwischen dem Autograph und den alten Stimmen zeigt, kommt hier nicht in Betracht.) Offenbar ist bei beiden Stellen das Autograph maassgebend. Wie die Fehler im Druck entstehen konnten, ist nicht nachzuweisen. Die Vorlage, nach der das Concert gedruckt wurde, ist nicht vorhanden. In der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe sind (Seite 36 und 54) beide Stellen verbessert worden. Die Abweichungen zwischen dem Original-Manuscript und den gedruckten Stimmen des Violinconcerts sind übrigens so zahlreich und bedeutend, dass man ihnen einen besondern Artikel widmen müsste.

Das Autograph und die alten gedruckten Stimmen der Coriolan-Ouvertüre (Op. 62) zeigen am Schluss eine kleine, aber charakteristische Abweichung. Takt 16 bis 11 vor Schluss lauten im Autograph im Violoncell so:



Die hier von der 3. zur 4. und von der 12. zur 13. Note gezogenen Bogen fehlen in der alten gedruckten Violoncellstimme. Ob die Bogen aus Versehen oder absichtlich weggeblieben sind?

In einer revidirten Abschrift der Phantasie für Pianoforte Op. 77 lautet eine am Schluss des *Allegro con brio* vorkommende Stelle



anders als im alten Druck. In letzterem lautet der erste Takt dieser Stelle in der linken Hand so, wie er im vorhergehenden Takte lautet. Wir haben hier die Verbesserung eines Fehlers, der sich in den Druck eingeschlichen hat und der wahrscheinlich auf die nicht mehr vorhandene Druckvorlage zurückzuführen ist. Dass die Stelle so heissen muss, wie sie oben angegeben ist, geht daraus hervor, dass sie in einem Exemplar der alten Originalausgabe von Beethovens Hand so geändert worden ist, wie sie in der revidirten Abschrift lautet.

Eine revidirte Abschrift der Sonate für Pianoforte in Fis-dur Op. 78 zeigt mehrere Abweichungen vom alten Druck. Zu Anfang des ersten Taktes steht: *p*. Im dritten Takt steht das beim zweiten Viertel sich gipfelnde Zeichen: <>. Zu Anfang des *Allegro ma non troppo* (in der revidirten Abschrift steht nur: *Allegro*) steht: *dolce*. In der Mitte des 12. Taktes des ersten Theils steht (unter der halben Note *fis*): *cresc*. Der Triller im dritten Takt des zweiten Theils



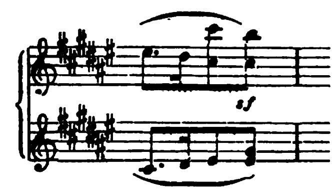
hat einen Nachschlag. Das im fünften Takt des zweiten Theils in der linken Hand eintretende Motiv



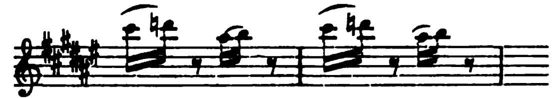
ist mit »*f*« bezeichnet. Zwei Takte später steht zu Anfang, beim ersten Viertel: *p*. Beim zweiten Viertel des 15. Taktes des zweiten Theils steht: *f*. Beim dritten Viertel des 19. Taktes des dritten Theils steht (wie bei der Parallelstelle im ersten Theil): *cresc*. Im vorletzten, zur Wiederholung des zweiten und dritten Theils gehörenden Takte



steht zweimal: *p*. (Das in neuen Ausgaben stehende »*dimin.*« ist nicht berechtigt.) Im zweiten Satz steht zu Anfang des 97. Taktes: *pp*. (Neue Ausgaben haben da: *f*. Dieses Zeichen rührt nicht von Beethoven her. Ebensowenig das im nächsten Takt stehende: *p*.) Alle erwähnte Zeichen fehlen im alten Druck. Ferner ist in der revidirten Abschrift der 12. Takt vor Ende des zweiten Satzes



anders bezeichnet als in der alten Ausgabe, und dann zeigen sich an zwei Stellen bedeutendere Abweichungen. In der Abschrift lauten Takt 79 und 80 des zweiten Satzes in der linken Hand



wie Takt 81, und Takt 143 lautet in der linken Hand so:

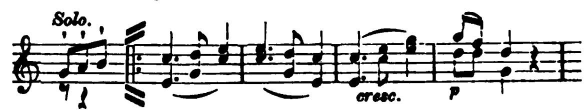


Die Abweichungen der revidirten Abschrift sind grösstentheils als Verbesserungen und Ergänzungen, theils als Varianten des gedruckten Textes zu betrachten.

Die den Hörnern zugetheilte Stelle zu Anfang des Alternativs oder dritten Theils des dritten Satzes der achten Symphonie lautet im Autograph



anders als in der ältesten, 1816 bei S. A. Steiner und Comp. in Wien herausgekommenen Partitur.



Wie man sieht, zeigt sich beim vorletzten Takt eine auffallende Verschiedenheit. Geringfügigere Abweichungen finden sich, ausser beim Auftakt der angeführten Stelle, bei anderen Stellen im nämlichen Satz. Eine gegen Ende des zweiten Theils vorkommende Stelle für die Hörner und Trompeten lautet in der alten gedruckten Wiener Partitur so:



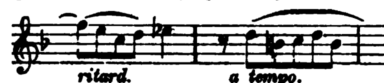
Das Autograph hat hier zu Anfang *ff* (statt *p*) und beim dritten Viertel des dritten Taktes kein *sf*. Ferner lautet die im achten und neunten Takt des vierten Theils von der ersten Clarinette vorzutragende Stelle in der alten gedruckten Partitur so:



Das hier im ersten Takt stehende Zeichen >, das in der gedruckten Partitur durch alle Stimmen reicht, fehlt im Autograph. Im zweiten Takt hat das Autograph eine andere Bogenbezeichnung. Der Bogen geht da nur bis zur sechsten Note, und hat die letzte und vorletzte Note kein Staccato-Zeichen *). Die bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienene Partitur bringt die angeführten Stellen so, wie sie im Autograph, nicht so, wie sie in der Wiener Ausgabe stehen. Es liegt hier ein ähnlicher Fall vor, wie bei der im ersten Satz derselben Symphonie vorkommenden, in der Wiener Ausgabe (in der ersten Violinstimme) so,



im Autograph und in der Leipziger Ausgabe so



lautenden Stelle, über welche bereits an einem andern Orte berichtet worden ist. **) Dass nun die in Rede stehenden Stel-

*) Herr Fr. Espagne war so freundlich, die angeführten Stellen mit dem in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Autograph zu vergleichen.

**) Siehe »Beethoveniana« (Leipzig, Rieter-Biedermann) Seite 28. Es stellte sich damals u. a. heraus, dass das Autograph in Betreff der Endgiltigkeit nicht entscheidend sei.

len so lauten müssen, wie sie in der alten Wiener Partitur stehen, unterliegt keinem Zweifel. Beethoven hat die endgiltige Lesart in dieser Partitur niedergelegt. Er hat diese Partitur, wenigstens die Blätter, auf denen die obigen Stellen vorkommen, so aufmerksam corrigirt, dass nicht anzunehmen ist, es habe sich da ein bedeutender Fehler eingeschlichen, oder es sei da etwas gedruckt worden, was er nicht gewollt hätte. In Uebereinstimmung mit der Wiener Partitur befindet sich eine geschriebene, von Beethoven durchgesehene und an mehreren Stellen von ihm verbesserte Bearbeitung der Symphonie für Pianoforte zu zwei Händen*). Dass Beethoven keiner der angeführten Stellen später eine andere Fassung gab, erhellt daraus, dass sie in einer nach Beethoven's Tode beim Originalverleger (T. Haslinger) erschienenen Partitur ebenso lauten, wie in der zuerst erschienenen Partitur. Die vorhin erwähnten Blätter, die ein glücklicher Zufall gerettet hat, reichen von Seite 81 bis 92 der alten Partitur**). Von den angeführten Stellen wird von Beethoven's Hand nur eine betroffen. Es ist die Stelle im achten Takt des vierten Theils, wo Beethoven in einigen Stimmen das Zeichen > beigefügt hat. Seine stärkste Correctur betrifft den Anfang des vierten Theils, wo der Lithograph in der Violenstimme die Noten



zusammengezogen hatte. Beethoven trennt da die oberen von den unteren Noten, ändert also die Stelle so, wie sie in der alten Partitur zu finden ist, und bemerkt am Rande: »Nb: hinauf u. hinunter die Striche«.

*) Die Bearbeitung ist (bei Steiner) gedruckt erschienen.

**) Die etwas zerknitterten Blätter lassen aus ihrem Zustande, aus aufgetröpfeltem Siegellack und aus der von Beethoven's Hand geschriebenen Adresse: »an die Frau von Streicher gebohrne v. Stein« errathen, dass sie zum Umschlag eines Packets gedient haben. Wer weiss, was für einen häuslichen Gegenstand sie zu verbergen hatten! Beethoven führte um jene Zeit (1816 und später) mit Frau Streicher eine ziemlich rege Correspondenz in Haushaltungsangelegenheiten.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Musikinstrumente des sächsischen Vogtlandes.

Die Fabrikation musikalischer Instrumente und einzelner Bestandtheile derselben im Königl. Sächsischen Vogtlande. Bearbeitet von **Theodor Berthold**, Hoforganist, und **Moritz Fürstenau**, Kammermusikus und Bibliothekar. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1876. VIII und 47 Seiten gr. 8.

Obwohl die kleine Schrift sich mit einem örtlich wie sachlich sehr beschränkten Gegenstande befasst und deshalb auf den ersten Blick nur für wenige Specialisten und sachkundige Techniker Werth zu haben scheint, wird man beim Lesen doch bald gewahr, dass sie ein allgemeineres Interesse in Anspruch nimmt. Die Anregung zu der hier vorliegenden Behandlung bot die Dresdener Gewerbe- und Industrieausstellung von 1875, auf welcher namentlich eine Gesammtdarstellung der Instrument-Fabrikanten aus Markneukirchen die lebhafte Aufmerksamkeit der Musiker wie der Händler auf sich zog. Unsere Verfasser als Vorsitzende der Preisrichter dieser Section nahmen Gelegenheit, »die verschiedenen ausgestellten Objecte näher kennen zu lernen und durch Beiwohnung der Prüfung der hinzugezogenen Experten (meistens aus Mitgliedern der k. Kapelle bestehend) ein gründliches Urtheil sich über diese in Wahrheit staunenerregende Industrie zu bilden.« Dem Wunsche, mit den Verfertigern in nähere Verbindung zu treten, um ihnen mit Rath und That an die Hand zu gehen, kam das Ministerium durch Entsendung einer Commission nach Markneukirchen und Klingenthal bereitwilligst entgegen. Die Reise nach dem Vogtlande fand im October 1875 statt, und Gegenwärtiges ist als die Frucht des fünftägigen Aufenthaltes daselbst anzusehen. Es ist ein Auszug des Berichtes, der an die Regierung erstattet wurde, welchem die reichsten Materialien zu Grunde liegen. Auf die Einzelheiten der technischen und statistischen Mittheilungen können wir hier nicht eingehen, wollen aber die Leser um so mehr einladen, sich in der vorliegenden Schrift selber damit bekannt zu machen, weil in derselben das umfassende Material auf eine sehr glückliche Weise lesbar verarbeitet ist.

Die Bedeutung dieser Dorf-Industrie (wie man sie immerhin nennen könnte) wird nicht unterschätzt werden, wenn man hier (S. 39) erfährt, dass Markneukirchen allein jährlich musikalische Fabrikate im Werthe von nahezu sechs Millionen Mark producirt. Dorfmässig blöde ist auch der freilich in ganz Deutschland bisher verbreitete Unfug, die erzeugte Waare unter fremden, meistens ausländischen Etiquetten in die Welt zu schicken. Dass dieser im Voigtlande besonders blüht, kann man sich denken; wie manches Markneukirchener Product wird namentlich in Amerika als echtes Erzeugniss der altberühmten italienischen Geigenbauer verkauft sein! Welche merkwürdige Schicksale werden viele dieser trefflichen Instrumente jenseits des grossen Wassers erlebt haben! Aber hierüber sind keine Acten vorhanden; vielleicht erbarmt sich gelegentlich einmal ein musikalischer Novellist der verirrten Vogtländer und füllt diese Lücke aus. — Unsere Verfasser berühren auch die Arbeiterverhältnisse in den besuchten Gegenden, singen aber dasselbe Klagelied darüber, welches man allenthalben vernimmt: Bruch der Contracte, plötzliches Verlassen der Arbeit, Verkürzung der Lehrzeit, Trachten nach Selbständigkeit, ohne die nöthige Reife an Alter, an Wissen und Können zu besitzen, und in Folge dessen Unzufriedenheit, Nahrungssorgen und schlechte Arbeit. Wir lesen hier die Hoffnung ausgesprochen, dass man diese Mängel der neuen Gewerbefreiheit »mit der Zeit« überwinden werde: aber wir müssen mit allen Kräften dahin streben, diese Uebelstände nicht nur mit der Zeit, sondern in thunlichst schneller Zeit uns vom Halse zu schaffen, denn sie zehren am Mark unseres Wohlstandes. Der hier gegebene Rath, die »Arbeitgeber und Meister möchten sich zu gegenseitiger Verpflichtung dahin verständigen, dass sie aus der Arbeit gelaufenen Lehrlingen und Gehilfen den Eintritt in andere Arbeitsverhältnisse ihrer Branche erschweren oder ganz versagen« (S. 39) ist gut, hat aber den Fehler, dass er nicht auszuführen ist. Das Haupthinderniss liegt in dem menschlichen Eigennutz, ein anderes in den Gesetzen, denn wenn Jemand durch 14tägige Kündigung sich von allen Verbindlichkeiten, auch denen jahrelang genossener Wohlthaten, gesetzlich frei machen kann, so ist er ein Thor, wenn er überhaupt noch davon läuft. Die Laune der Gehilfen ist unter jetzigen Verhältnissen ein ebenso unberechenbarer Factor, als der Eigennutz d. h. die auf dem Wege gewerblicher Concurrenz bethätigte Gewinnsucht der Arbeitgeber. Diese ist einfach als schamlos und unsittlich zu bezeichnen. Wir haben im Gebiete des Musikdruckes ein schönes Beispiel davon; denn die Notenstecher waren bis etwa vor fünf Jahren ein ruhiges Völkchen, mit welchen man sehr gut auskommen konnte, und beide Theile befanden sich wohl dabei. Als aber die grossen Concurrenzausgaben unternommen wurden, hörte seitens der Unternehmer alle Gemüthlichkeit und alle billige Rücksicht gegen einander auf; Einer überbot den Andern in der Gewinnung der Arbeiter, und so sind auch diese nach und nach eine tarif-

befehlende socialistische Masse geworden, bei denen Untüchtigkeit und Verarmung gute Fortschritte machen. Das beste Heilmittel dieser und vieler anderer Uebelstände liegt in der Schule, in der Erziehung, aber nicht in der *vor*, sondern *nach* dem 15. Lebensjahre, und unsere Verfasser thun ein höchst verdienstliches Werk, indem sie die Errichtung einer Musikschule in den Vogtlanden befürworten. Kleine Anfänge dazu waren bereits seit einiger Zeit vorhanden, aber diese sind an sich zu unbedeutend, auch mit Mitteln zu wenig unterstützt, als dass sie grosse Folgen haben könnten. Die von Hrn. Berthold ausgearbeiteten Vorschläge zielen dagegen auf die Errichtung einer vollständigen Bildungsanstalt, bestehend aus einer Vorschule für Knaben von 10 bis 14 Jahren, einer Fachschule für die Lehrlinge und einer Maschinenwerkstatt nebst allem erforderlichen Zubehör. Wir hoffen, dass diese Vorschläge zur Ausführung gelangen werden, denn damit würde etwas Durchgreifendes und für viele Generationen Segenvolles in's Werk gesetzt sein.

Schule für Clavierunterricht.

Clavierschule vom ersten Anfang bis zur Mittelstufe nach pädagogischen Grundsätzen verfasst .... von **Eduard Horak** (unter Mitwirkung dessen Bruders [sic!] Adolf Horak.) Wien 1876. Verlag und [?] Eigenthum von J. Gutmann. 2 Bände, 125 und 77 Seiten in gr. Folio. Preis à M. 8. (4 fl. 50 kr.)

Bei jeder neu auftauchenden Clavierschule pflegt der Recensent gewöhnlich die Klage laut werden zu lassen, dass gar zu viele Lehrbücher dieser Art an den Tag kommen und der vierte Theil von ihnen auch hinreichend sein möchte, sintemal die Producenten hier doch sämmtlich der Species der Wiederkäuer angehören. Ein billig denkender Beurtheiler — und es liegt kein Grund vor, warum wir nicht billig denken sollten — wird indess zugeben, dass viele dieser Schulen recht gut sind und dass also hier auch mancherlei Wege nach Rom führen.

Aber der Autor der vorliegenden Clavierschule ist anderer Meinung. Er schreibt eine »Abhandlung über die Clavier-Unterrichtsmethode als Vorwort zum vorliegenden Werke«, die also diese Schule eröffnet und von welcher wir nur ganz vorläufig bemerken wollen, dass sie insgesammt $2\frac{1}{5}$ Seite füllt, woraus zu schliessen ist, dass der Herr Verfasser das eine Abhandlung titulirt, was andere Menschen ein kleines Vorwort zu nennen pflegen. In besagter Abhandlung überrascht uns nun der Ausspruch, dass »beinahe in den sämmtlichen Clavierschulen ein und dasselbe Verfahren beobachtet wird, nämlich: das blosse mechanische Notenlernen, das Einüben eines Tonstückes nach dem andern, ohne den Tonsinn zu wecken, das Gehör zu üben, ohne den Schüler allseitig zu bilden oder seine Selbstthätigkeit rege zu erhalten.« Diese Vorwürfe kommen uns ungewohnt vor, wir stehen also einen Augenblick still, um zu hören was weiter folgt. Der Verfasser zählt die fünf wichtigsten »pädagogischen Grundsätze« her und fragt: »Entsprechen nun die Clavier-Unterrichtswerke diesen Grundsätzen, wenn sie schon im ersten Anfange durch eine Unzahl trockner Fingerübungen den Tonsinn eher abstumpfen als bilden, wenn nach diesen Werken der erste Anfänger geschmacklose Uebungen mit schwieriger Takteintheilung, mit beiden Händen, in verschiedenen Richtungen und beiden Schlüsseln spielen soll, obzwar er noch nicht im Stande ist, die einfachste Melodie, die sich auf 5 Tönen und in halben und Viertelnoten bewegt, aufzufassen? Muss der Schüler da nicht dressirt werden?« Noch schlimmer wird es, wenn Herr Horak »erst den Lehrstoff, den solche Werke enthalten«, betrachtet. Denn dieser »besteht entweder aus eigener werthloser Mache oder aus dem trivialsten Operngeklingel; hat er einen pädagogischen Werth, so ist er derart unpädagogisch geordnet und der Fassungskraft des Schülers nicht entsprechend, dass es uns nicht wunder nehmen kann, wenn der Schüler Lust und Liebe zur Musik gründlich verliert. Und doch enthält unsere schöne Musikliteratur den gediegensten und reichhaltigsten Lehrstoff! Bertini, Kuhlau, Clementi, Haydn, Mozart u. A. m. haben für den vorgeschrittenen Anfänger unübertrefflichen Lehrstoff geliefert, der eigentlich die beste Schule bildet und geeignet ist, das Interesse des Schülers zu wecken, zu unterhalten und besonders seinen Geschmack zu bilden.« Bisher waren wir der Meinung, dass unsere zahlreichen Clavierschulen-Verfasser diesen »unübertrefflichen Lehrstoff« auch fleissig, fast allzu fleissig ausgebeutet haben; aber man muss immer Neues lernen und als Recensent sind wir auch elastisch genug dazu. Es fragt sich aber, ob der Verfasser mit seinen Behauptungen das Publikum überzeugt, und besonders auch noch, was seine Herren Collegen, die übrigen Verfasser von Clavierschulen dazu sagen. Diese finden es vermuthlich nicht hübsch von Herrn Horak, dass er so spricht, und wenn keiner von ihnen sobald zu einer kritischen Anti-Abhandlung sich aufschwingen sollte, so mag es zum Theil wohl daher kommen, dass sie mehr oder weniger Alle ein etwas belastetes Gewissen haben, denn das Absprechen ist der ganzen pädagogischen Zunft eingeboren. Namentlich sobald Einer aus ihr sich hinsetzt und über einen bestimmten Gegenstand ein Schulbuch schreibt, gilt *nur noch dieses*. Wir haben Kriege über griechische und lateinische Schulgrammatiken erlebt, gegen welche die Fehden der Montecchi und Capuletti Kinderspiel waren. Nicht dass unsere preiswürdigen Pädagogen bösartig wären, aber das Gebiet, in welchem sie literarisch ihre Originalität zur Geltung bringen können, ist ein beschränktes, daher die Mordlust gegen Alles um sie her, eine unschuldige Lust, die Alles niederschlägt, welches aber sofort wieder aufsteht, wie auf dem Theater, sobald der Vorhang gefallen ist, und sich dann munter zu Tisch setzt. So leben und gedeihen auch die verschiedenen Schulmethoden gesund neben einander, obwohl sie sich gegenseitig längst ihre Existenz abgesprochen haben. Die Eigenthümlichkeit des Lehrers besteht in seiner individuellen Art, in seiner Manier; diese leitet seine Feder, wenn er ein Lehrbuch zu Papier bringt — was wunder also, dass auf Grund dieser Manier jeder seine allein seligmachende Methode besitzt, deren Richtigkeit der Herr College (und Concurrent) aber absolut nicht zu begreifen vermag. Man sieht, wir erklären die Sache geistig, hervorgehend nämlich aus der menschlichen Beschränktheit, in welcher zugleich seine Tüchtigkeit liegt; von etwaigen mercantilen Zwecken sehen wir natürlich ganz ab, da wir dieselben keinem von ihnen zutrauen, auch Herrn Horak nicht. Dieser führt Worte von dem bekannten A. B. Marx über mangelhafte Unterrichtsweise an und nennt ihn dabei schlechtweg »Unsern Marx« — sehr richtig, wie wir glauben, denn Marx gerade war der Mann, der alle Methoden für mangelhaft hielt, die seinige ausgenommen, welche vollkommen war. Dass Herr Horak »unsern Marx« nicht mit Nutzen studirt hat, zeigt u. a. ein Satz wie der folgende —: »Und doch ist die musikalische Erziehung dazu berufen, das, was das Genie gethan und gewollt, was das Genie der Zukunft voraus gefühlt hat, dem Allgemeinen zu verdolmetschen, und wenn sie das soll, so muss sie den Naturgesetzen und der Culturhöhe der Zeit entsprechen.« (S. 2.) Besagten, aber vielleicht absichtlich nicht genannten Naturgesetzen sammt der Culturhöhe würde am besten dadurch entsprochen werden, wenigstens negativ, wenn man solche armselige Stilübungen ungedruckt liesse. Sie könnten dem Lehrbuche schaden, und das sollte uns leid thun, da es wirklich ein gutes Buch ist.

Die zweite Hälfte seiner »Abhandlung« benutzt der Herr Verfasser, um uns auseinander zu setzen, dass es ein gutes Buch ist und warum es ein gutes Buch ist. Zunächst deshalb,

weil »die Verfasser redlich bemüht waren, alle pädagogischen Principien zu beobachten«, was wir ihnen auf's Wort glauben. »Denn der Unterricht nach diesem Werke ist naturgemäss, da die Verfasser den Schüler anleiteten, den Ton- und Taktsinn zuerst durch seine Stimme zu bilden. Der Gesang (sagt Marx), das ist unsere eigene, die wahre, recht eigentliche Menschen-Musik.« Was die »recht eigentliche Menschen-Musik« heissen soll, muss der Herr Mensch doch auch wohl ausschliesslich für sich haben. Nun singen aber die Vögel fleissiger als wir, dagegen hat man noch nicht gehört, dass im Thierreich Clavier oder Violine gespielt wird; demnach müsste man *letzteres* für die recht eigentliche Menschen-Musik erklären, da er sie ohne Concurrenz ausübt. Mit dieser Phrase des seligen Marx verhält es sich also genau so, wie mit den andern von ihm, und können wir den Herren Gebrüdern Horak versichern, dass sie meistens nur taube Aehren finden, wenn sie das Feld des genannten Schriftstellers nach pädagogisch-musikalischer Ausbeute durchstreifen. »Die Stimme ist unser eigenes angeborenes Instrument [»unser eigenes« insofern wir es mit anderen Thieren gemeinsam besitzen?], ja sie ist viel mehr, sie ist das lebendige sympathetische Organ unserer Seele.« Aus diesen Worten sollte man fast schliessen, dass wir es hier mit Dilettanten zu thun haben, mit vereinigten Sing- und Spielmethodisten, wie deren einige im Lande herumziehen, denen man auf Grund der neuen Gewerbefreiheit und wegen ihrer Ungefährlichkeit nichts wird anhaben können. Dass die Stimme, der Gesang uns in aller Musik den Weg zeigt, ist ja selbstverständlich; eben deshalb wird es von einem verständigen Künstler vorausgesetzt, und ohne Umschweife beginnt er bei seinem eigenen Fache. Clavierunterricht ist eine technische Bildung; Zweck desselben ist, den Einzelnen zu einem fertigen oder virtuosen Spieler zu machen. Der Verfasser thut also nicht wohl daran, auf »das Herausbilden von Einzelnen zu Virtuosen, wie es die meisten Unterrichtswerke erwecken wollen,« einen missbilligenden Seitenblick zu werfen, denn wenn z. B. die Kritik nach etwaigen Prüfungen dem Horak'schen Clavier-Institut nachrühmte, es bilde lauter Virtuosen — wie bald würden sich die Classen aus aller Herren Länder füllen! Den Virtuosen in Ehren! Bach erbat sich ausdrücklich diese Bezeichnung und zankte darum, als die Scheelsucht sie ihm vorenthielt. — Als weiterer Vorzug der in Rede stehenden Schule wird angeführt, dass der Schüler angeleitet werde, aus dem Gedächtnisse zu spielen, und dies halten wir für etwas Gutes. »Die Methode dieses Werkes ist ferner leicht fasslich«: wegen des stufenweisen Fortschreitens und der Verbindung des Schreibens mit dem Lesen. »Die Unterrichtsart dieses Werkes ist ferner allseitig bildend«: Gehör, Tonsinn, Denkvermögen, Gedächtniss, Grammatik der Musik, Formenlehre, sowie die Bedeutung der grössten Meister (»Tondichter« nennt sie der Verfasser natürlich), alles wird hier »bekannt gemacht«. — »Der Lehrstoff dieses Werkes ist werthvoll; denn die Verfasser waren bestrebt, aus unserer classischen Musikliteratur die schönsten und gediegensten Ton- und Uebungsstücke zu wählen und war darauf wohlbedacht [soll heissen: Bedacht genommen], dass sie zugleich der Fassungskraft des Schülers vollkommen entsprechen, und sein Interesse an der Musik nähren. Um die Selbstthätigkeit des Schülers rege zu erhalten, und seinen Geist auf mannigfaltige Art zu beschäftigen, enthält dieses Werk viele interessante Aufgaben, die den Schüler zum steten Denken, Auffinden und Erfinden anhalten und ihm [ihn] auf diese Art in jeder Hinsicht selbständig machen.« Wenn er nun trotzdem nicht in jeder Hinsicht selbständig werden will, so ist es sicherlich nicht die Schuld desjenigen, der diese schönen Sätze geschrieben hat. Wer sie liest, sollte fast auf die Idee kommen, dass es sich hier um einen musikalischen Kindergarten handelt. »Zum Schluss sei noch bemerkt, dass sich die Methode des vorliegenden Werkes auf das beste bewährte, indem sie zu dem grossen Aufschwung, dessen sich die Horak'sche Clavierschule erfreut, nicht wenig beigetragen hat.« Mit dieser gewiss bescheidenen Anpreisung des in Wien von den Gebrüdern Horak etablirten Institutes schliesst die »Abhandlung«, deren seltsamen Inhalt wir den Lesern im Auszuge vollständig übergeben haben. Wie man sieht, bleibt der Kritik kaum die Möglichkeit, noch etwas Löbliches über das vorliegende Werk zu sagen, da der oder die Verfasser es in erschöpfender Vollständigkeit bereits selber gethan haben, was sie eine »Abhandlung« zu nennen beliebten. Wir sind durch lange Uebung wohl präparirt, ernstliche Dinge scherzhaft zu nehmen, nur möchten wir wünschen, dass der Gentleman dabei nicht allzusehr aus den Augen gesetzt wird. Müssen geschätzte Werke, wie die grosse Clavierschule von Lebert und Stark und viele andere gediegene Lehrbücher deshalb unbrauchbar oder irreführend sein, weil hier eine neue unterrichtliche Zusammenstellung erscheint, die ebenfalls geeignet ist, den richtig Organisirten einige Stufen zum Parnass hinauf zu führen? Es wäre schön, wenn man nicht nur in pädagogischen Finessen, sondern auch in der guten Lebensart auf Fortschritte bedacht sein möchte. Letzteres müssen wir schon aus rein schriftstellerischem Interesse wünschen und zu befördern suchen, denn eine bescheidene Einhaltung sachgemässer Schranken wirkt äusserst wohlthätig auf die Schreibart. Jede Sprache ist schön, namentlich im gedruckten Kleide, wenn sie nur das ausdrückt, was der Autor unter Beobachtung humaner Grenzen durch Sachkenntniss zu sagen berechtigt ist. Es ist unsere Ansicht, dass die Herren Verfasser, als Diener einer schönen Kunst, sich bemühen sollten, dieser Art von Schönheit noch mehr als bisher nachzustreben.

Die musikalisch-grammatischen Belehrungen, welche vorliegende Clavierschule füllen und vertheuern helfen, würden passender in einem kleinen, durch Buchdruck hergestellten Hefte erscheinen mit den erforderlichen Uebungs-Aufgaben und, wenn nöthig, unter Hinweisung auf die »Clavierschule«. Es ist nicht gut und pädagogisch auch nicht richtig, Alles in einen Topf zu rühren; jede Disciplin muss für sich tractirt werden, wenn etwas Ordentliches dabei heraus kommen soll, natürlich unter passender Rücksichtnahme auf die verwandten Fächer. Dies ist der einzige Weg, auf welchem zu einer wirklich allseitigen Durchbildung des Schülers der Grund gelegt wird. Was hier, über die einfache Harmonielehre hinausgreifend, von »den wichtigsten Formen« der Musik gelegentlich in einer kleinen Anmerkung gesagt wird, würden wir nicht einmal erwähnen, wenn in der »Abhandlung« nicht ausdrücklich darauf hingewiesen wäre als Speise, welche dem »reiferen Schüler« hier gereicht werden soll. Die Mahlzeit ist kärglich genug. Er erfährt S. 12, dass »die kleinen Tonstücke, welche nur einen Hauptgedanken haben wie z. B. die Volkslieder Nr. 13, 14 und 15, der Liedform angehören«, muss demnach auch den Menuetto den »Stücken mit nur *einem* Hauptgedanken« zuzählen, da er S. 11 im zweiten Theile die Belehrung erhält: »Menuetto ist meist in Liedform geschrieben und besteht aus mehreren kleinen Theilen«. Wie sich die verschiedenen »kleinen Theile« zu dem »einen Hauptgedanken« verhalten, wird ihm aber ebenso dunkel bleiben, wie die Form der Lieder mit Auf- und Abgesang, also mit *mehreren* Hauptgedanken. Wir vermuthen nun, dass die Verfasser mit dem »einen Hauptgedanken« auch nur die Stücke Nr. 13 bis 15, nicht aber die Liedform an sich charakterisiren wollten; aber derartige Missverständnisse und schiefe Erklärungen sind fast unvermeidlich, wenn man wichtige Gegenstände in beiläufigen Anmerkungen abthun will und die Sprache nicht mit äusserster Vorsicht gebraucht. »Sonate ist die Königin aller Kunstformen«. (S. 54.) Ein Clavierspieler thut gewiss gut, die Hauptform für sein Instrument hoch zu halten; aber was obige Anpreisung dem Schüler nützen

soll, können wir nicht begreifen. Er muss glauben, dass die übrigen Musikformen zu erklären nicht der Mühe werth sei, denn ausser dem Rondo und dem Oratorium hören wir in dem ganzen Buche nichts weiter von Form-Definitionen, die Symphonie ist nach S. 66 auch nur »eine grosse Sonate«. — Eine ähnliche Bewandniss hat es »mit der Bedeutung der grössten Tondichter«, welche hier auch beiläufig »bekannt gemacht« wird. Es thut uns leid hier abermals bemerken zu müssen, dass das Gesagte nicht nur ungenügend, sondern auch irreführend ist. Die »Geschichte des Fortepianos« nimmt hier S. 5 neun Zeilen ein, in welchen erzählt wird, dass C. G. Schröter, »also einem Deutschen die Ehre dieser wichtigen Erfindung« gebühre. Dieser Panegyrikus klingt sonderbar zu einer Zeit, wo soeben in Italien mit grossem Glanz das Andenken des wirklichen Erfinders Bartolomeo Cristofori gefeiert wird. Von unserm Schröter wird hier erzählt, er habe schon in seinem 18. Lebensjahre die Erfindung »aus Mangel an Geldmitteln« nicht selber ausbeuten können, sondern an den berühmten Silbermann abgetreten. Das alles hat mit einer modernen Clavierschule nichts zu schaffen; wenn aber in einer solchen etwas von Tasteninstrumenten gesagt wird, so sollte es dieses sein, dass man auch die älteren vor-pianofortlichen Instrumente kennen lernen und wieder bauen muss, weil ein grosser Theil derjenigen Musik, die dem Schüler zu seiner gediegenen Durchbildung unerlässlich ist, nur auf ihnen ausgeführt und gewürdigt werden kann.

Ueber die Hälfte des in diesen beiden Bänden beanspruchten Raumes wird mit Sätzen von fremden Meistern gefüllt. Ob es nöthig war, lange Stücke von Kuhlau, Clementi, Bertini und Anderen hier abermals abzudrucken, dürfte wohl zu bezweifeln sein. Da aber das Gebotene an sich unzweifelhaft gut ist, nehmen und empfehlen wir es so wie es vorliegt.

Zum Andenken Paul Gerhardt's.

S. B. Heute, den 7. Juni, ist der zweihundertjährige Todestag des Vaters der deutsch-geistlichen Poesie, Paul Gerhardt. Wir wissen nicht, ob in deutschen Landen auf protestantisch-kirchlicher Seite hiervon Notiz genommen wird und in welcher Weise. *) Dagegen liegt uns eine Edition vor, welche als eine musikalische Gabe zum Jubiläum zu betrachten ist und welche den Verehrern der Gerhardt'schen Dichtung, sofern sie zugleich musikalisch sind und singen, Interesse einflössen möchte.

Ein musikalischer Dilettant, componistisch begabt und, wie man bemerkt, in alter Musik wohlbewandert, Herr Stadtpfarrer Friedrich **Mergner** in Erlangen, hat soeben einen ansehnlichen Band: »Paulus Gerhardt's geistliche Lieder in neuen Weisen« erscheinen lassen (Erlangen, A. Deichert). Im »Vorwort« rechtfertigt er die Entstehung und Herausgabe seiner »neuen Weisen« wie folgt:

»Paul Gerhardt ist nach Zeit und Bedeutung der Erste in der Reihe der geistlichen Liederdichter unserer lutherischen Kirche, bei welchen die Glaubensindividualität mit ihren individuellen Lebenserfahrungen zum dichterischen Ausdruck kommt. In dieser seiner Eigenart liegt für einen Sänger nicht blos eine Berechtigung, sondern auch eine Anreizung und Herausforderung, neben dem Tone der singenden gottesdienstlichen Gemeinde, dem Chorale, welcher dem objectiven Wahrheitsgehalte des geistlichen Liedes entspricht, einen Ton subjectiver Erfahrung und Empfindung anzuschlagen und eine geistliche Liedweise zu dichten, die selbstverständlich nicht der singenden Gemeinde vermeint sein kann, sondern lediglich den Einzelnen, bei welchen die doppelte Voraussetzung zutrifft: Sympathie mit der Glaubensindividualität Gerhardt's und das entsprechende Maass musikalischen Geschicks.«

*) In Berlin, Mittenwalde und anderen Orten, wo der Dichter wirkte, haben Feierlichkeiten stattgefunden, im Uebrigen scheint der denkwürdige Tag unbeachtet vorübergegangen zu sein. *D. Red.*

Mergner's Liedweisen (122 an der Zahl) sind für eine mittlere Stimme (Mezzosopran oder Baryton) mit Begleitung des Claviers gesetzt und singen sich, in Folge richtiger Behandlung des Stimmorgans, sehr gut. Die Melodien sind von grosser Innigkeit und declamatorisch sehr ausdrucksvoll. Den romantischen Ton und die bis zum Uebermaass gesteigerte Wärme des Ausdrucks, wie solche im modernen weltlichen Liede herrschen, wird man in solchen geistlichen Liedern weder suchen noch vermissen. Der Autor streift in seinen melodischen Gängen höchstens, und selten genug, an Beethoven's Gellert-Lieder und Mendelssohn, ohne deshalb altmodisch zu erscheinen. Seine Harmonien sind gewählt und verhältnissmässig reich, auch stilgemäss durch Anklang an die Setzweise der altdeutschen Meister, seine Modulationen meist sicher und befriedigend. Unter diesen Umständen glauben wir, dass Mergner's Weisen unter den Freunden geistlicher Hausmusik Verehrer finden dürften, und bedauern nur, dass er sich den Weg dahin selbst erschwert hat durch vielfache Anwendung jener gemischten Rhythmen und Taktarten, wie wir sie aus den »rhythmischen Chorälen« kennen. Der Verfasser übersieht hierbei gewiss, dass, was damals verständlich war und galt, jetzt nicht mehr so leicht eingeht. Viele jener häuslichen Sänger, die sonst mit der Mehrzahl seiner Lieder sich schnell befreunden würden, werden nicht wissen, was sie mit solchen Taktarten und Rhythmen anfangen, wie sie dieselben auffassen sollen. Zwischen uns und jener alten Rhythmen-Mischung liegt eben die ganze grosse und selbständige Entwicklung der Musik, die die Gleichheit des musikalischen Metrums durch ganze und lange Musikstücke hindurch zum Gesetz erhoben hat. Keiner von den grossen Meistern, nach jener altdeutschen Epoche, hat daran zu rütteln gewagt und die grossen Liedersänger von Haydn und Mozart bis auf Schumann am allerwenigsten. Wir leugnen auch die declamatorische Nothwendigkeit jener Wechsel und finden, dass der Eindruck bei gleichartigem Metrum sicherer, weil ungestört, erreicht worden wäre. *)

Von dieser Eigenheit, über die noch ein Langes und Breites zu sagen wäre, abgesehen, heissen wir Mergner's »Neue Weisen« herzlich willkommen und empfehlen sie Allen, die mit dem geistlichen Liede in irgend einem innern oder äussern Zusammenhang stehen, auf's beste. Fügen wir noch bei, dass die Clavierbegleitung sehr einfach gehalten ist, meist in der Weise vierstimmig gesetzt, dass die Lieder mehrstimmig können gesungen werden. (Schweizer Grenzpost, Basel d. 7. Juni.)

*) Selbst das, was bei den grossen Meistern an Mischung des 2- und 3-theiligen Taktes vorkommt, bestätigt das hier Gesagte, denn sie machen immer nur in entschiedenen Kunstsätzen davon Gebrauch, niemals aber in einfachen Gesangbuchsweisen. *D. Red.*

Komödiantische Barbarei. *)

✕ Ich wollte eigentlich nur einen Fall äusserster Geschmacklosigkeit kurz erzählen; da fehlte mir ein bezeichnender Name dafür, und als ich mich auf einen solchen besonnen hatte, fühlte ich, dass er selber erst einer näheren Definition bedarf, weil das gewählte Wort für den hier gemeinten Begriff noch nicht allgemein üblich ist. So muss ich also eine kleine Abhandlung schreiben, an deren Schluss sich das was ursprünglich Hauptsache sein sollte nur als ein starker Beleg anreihen wird. Das ist deutsche Gründlichkeit!

*) Aus der Augsb. Allg. Ztg., Beilage vom 11. März.



Am Schauspiel wie an der Oper hat man längst unterschieden zwischen dem Dramatischen und dem Theatralischen. Es ist mir erinnerlich, dass ein mit der Bühne nach allen Seiten praktisch vertrauter Mann in einer grösseren Schrift bei Besprechung der Schiller'schen Dramen an diesen das Theatralische nicht immer genugsam berücksichtigt finden will. Andererseits haben an R. Wagner selbst die Gegner desselben anzuerkennen, dass er im Theatralischen Meister ist. Unter dem Theatralischen versteht man häufig nur das zum Eindruck einer Bühnendarstellung sachgemäss beitragende äussere Beiwerk: Decorationen, Costüme, Gruppirungen, Aufzüge und dergl.; aber schon der Dichter selbst kann theatralisch arbeiten, nicht blos als Gelegenheitsmacher für Entfaltung jenes Beiwerks, sondern durch Erfindung solcher Scenen, welche (auch unabhängig von äusserlicher Nachhülfe) ihre wahre Wirkung nur von der Bühne aus erreichen, während eine rein dramatisch wirksame Scene schon beim Lesen ergreifen muss. Das theatralische Element hat also seine volle Berechtigung, solang es am rechten Ort und mit Geschmack eingeführt wird, und namentlich solang es sich nicht vordrängt. Neben dem dramatischen und dem theatralischen Element existirt aber in der Bühnenwelt noch ein drittes, und dieses möchte ich das komödiantische nennen, anknüpfend an einen schon ziemlich verbreiteten Gebrauch, der mit der wirklichen und ursprünglichen Bedeutung des Wortes »Komödie« nur lose zusammenhängt. Einem Schauspieler, der sich am liebsten »Mime« tituliren lässt, könnte keine schwerere Beleidigung zugefügt werden, als wenn Jemand ihn einen Komödianten nennen wollte. Leider sind die Komödianten noch nicht ausgestorben, weder im Schauspiel noch in der Oper. Dahin gehören jene Schauspieler, welche man sonst »Coulissenreisser« hiess, jene anderen, welche in sentimentaler Erweichung jeden mit »O« oder »Ach« beginnenden Satz an den vorhergegangenen — trotz dem Punktum des Dichters — unmittelbar anschweissen; jene Sängerinnen, welche am Schluss einer Arie, dem dramatischen und musikalischen Ausdruck zuwider, an einem beifallheischenden hohen Tone kleben bleiben; jene Sänger, welche von den vorgeschriebenen Noten willkürlich abweichen, um die besten Klänge ihrer Kehle anzubringen; dann alle jene glücklicherweise jetzt selten gewordenen Bühnenkünstler, welche Schiller's Aufsatz »Ueber das gegenwärtige Theater« so ergötzlich schildert (in dem Abschnitt, der mit den Worten beginnt: »Gewöhnlich haben unsere Spieler für jede Gattung von Leidenschaft eine aparte Leibesbewegung einstudirt«). Allein der Begriff des Komödiantischen beschränkt sich nicht auf recitirende oder singende Personen; er greift hinüber zu den Regisseuren, vielleicht sogar manchmal zu den Theaterdirectoren. Wenn z. B. in Goethe's »Faust« für die Scene »vor dem Thore« die Bühne uns als Hintergrund eine künstlerisch ausgeführte Stadtansicht zeigt, so ist dies — obwohl der »Faust« von Haus aus gar nicht theatralisch angelegt ist — willkommen und erfreulich; wenn aber dann zum Soldatenlied der ganze Männerchor der Oper militärisch aufmarschirt, auf Commando Front macht und nach abgegebenem Gesang wieder zwei Mann hoch in strammer Haltung abzieht, so ist das komödiantisch. In Mozart's »Entführung aus dem Serail« lassen wir's uns gern gefallen, dass das den Bassa heimbringende Lustschiff mit orientalischer Pracht aufgeschmückt ist; doch wenn scheinbar aus dem Schiff eine endlose Schaar von Frauen, Sclaven und Trabanten, für deren Menge das Schifflein unmöglich Raum gehabt hätte, ans Ufer tritt, als ob der Bassa gewohnt wäre auf eine Spazierfahrt seinen ganzen Harem und die gesammte Leibwache mitzunehmen, so ist das schon komödiantisch; und wenn nun gar die für den Huldigungschor bestimmten Sänger, statt vom Lande her den Gebieter zu empfangen, erst aus dem Schiffe mit aussteigen und zur Ausfüllung der durch den Aufmarsch bedingten Pause dem Chor ein langes, nichts weniger als Mozart'sches Orchesterspiel vorn angeschiftet wird, wobei auch der markante Einsatz des Mozart'schen Musikstückes sich verwischt, so haben wir bereits eine musikalische Barbarei.*) Für »Don Juan« bilden schöne Decorationen einen wohlverdienten theatralischen Schmuck; dagegen gehört ins Gebiet des Komödiantischen das Aufbauschen der ländlichen Hochzeitsfeier zu einem brillanten Ballfest, auf welchem unbegreiflicherweise eine Menge geladener Damen und Herren aus der höheren Gesellschaft erscheint. Dass nachher, wo die Anwesenden durch den Aufschrei Zerlinens erschreckt werden, gegen die ausdrückliche Vorschrift des Dichters alles Volk neben den Hauptpersonen auf der Bühne bleibt, um einen tüchtigen Tumult zu ermöglichen, wäre auch blos komödiantisch, wenn dadurch nicht das richtige Verständniss der ganzen Handlung abgeschnitten würde, und die Komödianterei steigert sich zur Barbarei durch das plumpe Einstimmen eines Chors in den nur für Hauptpersonen bestimmten Gesang. Bezüglich des »Don Juan« sind diese eingerostete und fast allgemeine Missbräuche, und leider nicht die einzigen, — so tief eingerostet, dass mancher Regisseur in aller Naivetät die Mahnungen zum Zurückgehen auf die ursprüngliche, echte Form für unberufene Neuerungsvorschläge hält.

Lassen wir dergleichen gröbliche Missbräuche einstweilen beiseite, so ergiebt sich bei manchen Bühnenstücken das Komödiantische in unschuldigerer Gestalt aus einem unnöthigen Aufwand an Scenerie und Statistenpersonal. Das Theatralische schlägt überall, wo es nicht durch innere Gründe angezeigt und mit dem ganzen Bau des Stücks in Uebereinstimmung ist, in's Komödiantische um. Man glaubt zuweilen einem einfach verlaufenden, nicht gerade aufregenden Stück mehr Würze geben zu müssen durch eine glänzende Decoration, durch Vorführung eines Schweifes unthätiger Leute. Das feinere Gefühl empfängt davon, wenn das Stück überhaupt Werth hat, den immerhin störenden Eindruck des Unharmonischen. Im Schauspiel kommen solche wohlgemeinte Aufhülfsversuche selten vor, desto häufiger in der Oper, die nun einmal bei manchem Mann in dem Geruch zu stehen scheint, mit der Musik sei noch wenig gethan. Die kleinen Opern aus älterer Zeit giebt man heutzutag allerwärts nur als Ausnahmen und fast niemals ohne eine komödiantische Zuthat. Bestände z. B. in »Johann von Paris« die Zuthat blos darin, dass die auf der Reise begriffene Prinzessin in den Garten des Gasthofs zum Mittagsmahl mit grossartigem Gefolge einzieht, vielen Pagen, Hofdamen, Hellebardierern und Rittern in Harnisch und Helmbusch, so könnte man sich mit einem Lächeln begnügen. Doch wenn's schlimmer kommt, muss ernste Entrüstung eintreten. Damit sind wir beim Hauptpunkt angelangt.

*) Die Gerechtigkeit erfordert hier anzuführen, dass der erste Anstoss zu dieser Verballhornung möglicherweise in einer übel angebrachten Gewissenhaftigkeit gefunden werden könnte. In dem echten Textbuch der Oper steht vor der betreffenden Scene: »Der Bassa Selim und Constanze kommen in einem Lustschiff angefahren, vor welchem ein anderes Schiff mit Janitscharenmusik voraus landet. Die Janitscharen stellen sich am Ufer in Ordnung, stimmen folgenden Chor an und entfernen sich dann.« Die Vorschrift ist schwerlich jemals genau ausgeführt worden, denn der Chor verlangt auch weibliche Stimmen, welche man unter den »Janitscharen« nicht suchen wird; also mussten von Anfang an Choristinnen hinzutreten, und der Verfasser des nach einem Schauspiel Bretzners bearbeiteten Textbuches sagt nicht, dass auch diese aus einem der Schiffe kommen müssten. Entweder verzichte man auf einen schimmernden Aufmarsch ganz, oder lasse ihn in der Stille vor sich gehen; das bischen Augenweide ist durch Einschmuggelung fremder Musik zu theuer erkauft.

(Schluss folgt.)



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 21. Juni 1876. **Nr. 25.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten. (Fortsetzung.) — Bemerkungen zu dem in Nr. 12 bis 17 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze. (Fortsetzung.) — Bartolomeo Cristofori. — Komödiantische Barbarei. (Schluss.) — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten.

Von **G. Nottebohm.**

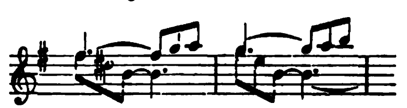
3. Verschiedene Lesarten.

(Fortsetzung.)

Bei der Sonate Op. 109 liegen mehrere Stellen in verschiedenen, von Beethoven selbst herrührenden Fassungen vor. Die früheste Fassung bringt das Autograph, von dem wir jedoch nur bruchstückweise Kenntniss haben. Dann folgt eine revidirte Abschrift, endlich die alte, im Jahr 1821 gedruckte Originalausgabe. Die Vorlage, welche bei der letzteren benutzt wurde und die ohne Zweifel eine von Beethoven durchgesehene Abschrift war, ist verloren gegangen. Zuerst ist zu bemerken, dass im Autograph und in der revidirten Abschrift der Anfang der Sonate nur die Bezeichnung »*Vivace*« hat. Erst der Druck bringt die Bezeichnung »*Vivace ma non troppo*«. Dagegen haben Autograph und revidirte Abschrift im siebenten Takt des ersten *Adagio espressivo* nach der 36. Note der rechten Hand (zwischen *gis* und *ais*) einen Taktstrich, der im Druck fehlt. Beethoven hat ihn gewiss aus guten Gründen entfernt. Eine bedeutende Abweichung zeigt sich nach dem 28. (vollen) Takt des ersten *Tempo primo*. Autograph und revidirte Abschrift haben hier zwei Takte,



die im alten Druck fehlen. Mit anderen Worten: Autograph und Abschrift bringen diese zwei Takte zweimal, der Druck nur einmal. Man muss annehmen, dass Beethoven, um die zweimalige Wiederholung einer Stelle zu vermeiden, die Takte später gestrichen hat. Ihr Fehlen in der alten Ausgabe wäre sonst nicht zu erklären. Im 136. und 137. Takt des zweiten Satzes hat die alte Ausgabe in der rechten Hand



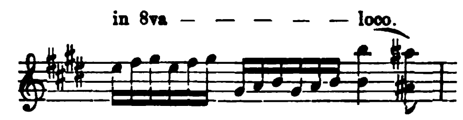
zwei Bindebogen (zwischen *fis* und *fis* und zwischen *g* und *g*), die in der revidirten Abschrift fehlen. Hier ist eine Zuthat Beethoven's anzunehmen. (Bei der Parallelstelle in der ersten Hälfte des Satzes bringt die Ausgabe einen Bogen zu wenig.) Frühere Lesarten werden von der revidirten Abschrift gebracht: im 20. und 21. Takt der dritten Variation (rechte Hand),



im sechsten Takt der vierten Variation (linke Hand),



im darauf folgenden Takt (rechte Hand)



und im sechsten Takt des zweiten Theils derselben Variation.



Die erste und vierte von diesen vier Stellen lauten im alten Druck so, wie in den jetzigen Ausgaben. Die zweite Stelle lautet im alten Druck so:



und die dritte so:



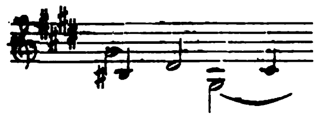
Zu Anfang des 12. Taktes der fünften Variation hat die alte Ausgabe einen Druckfehler,



der in einer neuen Ausgabe zu einer falschen Aenderung Anlass gegeben hat. Die dritte Note der Oberstimme muss, wie zwei Takte vorher in der Unterstimme und wie in den Manuscripten, *dis* heissen. Die Oberstimme des 19. Taktes derselben Variation lautet im Autograph und in der revidirten Abschrift



anders als im alten Druck.



Beim zweiten Viertel des 28. und 36. Taktes derselben Variation scheint ein Fehler zu sein. Im alten Druck lautet die Stelle Takt 28

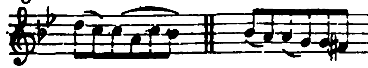


anders als Takt 36.



Sowohl im Autograph als in der revidirten Abschrift lauten Takt 28 und 36 übereinstimmend wie im alten Druck Takt 36. Sollte nicht Beethoven in der zum Druck bestimmten Abschrift bei der letzten Stelle die Entfernung einer Note (*h*) vergessen haben? Die Abweichungen, welche die erwähnten alten Vorlagen vom Anfang bis zum Schluss der Sonate zeigen, sind, abgesehen von Fehlern und von einigen Stellen, die zweifelhaft bleiben mögen, theils als Varianten, theils als Verbesserungen des Textes der neueren Ausgaben zu betrachten. In Betreff der Endgiltigkeit kann, abgesehen von den Fehlern, nur die alte Ausgabe entscheidend sein.

Von den Bagatellen Op. 119 Nr. 1 bis 6 liegt das Autograph und die alte, 1824 bei Sauer und Leidesdorf in Wien erschienene Ausgabe vor. Autograph und alter Druck weichen an manchen Stellen von einander ab. Die Abweichung erstreckt sich auch auf Vortragszeichen. Der alte Druck hat in der ersten Bagatelle folgende Zeichen: Takt 6 und 15



Schleifbogen; zu Anfang des 17. Taktes: »*dol.*«; Takt 19, 22 und 23, 25 und 26



Bogen; Takt 31 bis 34 vor dem Schlusszeichen



und bei darauf folgenden ähnlichen Stellen wiederum Bogen; zu Anfang des 21. und des 15. Taktes vor dem Schlusszeichen: »*cresc.*«; auf dem dritten Viertel des 17. und des 10. Taktes vor dem Schlusszeichen: »*p*«; auf dem dritten Viertel des 13. Taktes vor dem Schlusszeichen: »*f*«; vor dem (Quart-Sext-) Accord im drittletzten Takt ein Arpeggio-Zeichen. Alle diese Zeichen fehlen im Autograph. Ausserdem zeigen sich folgende Abweichungen. Im 10. Takt steht im Autograph das Zeichen des Doppelschlags über der punktirten Note, im Druck nach derselben. Der 20. Takt lautet in der rechten Hand im Autograph so:



Der Druck bringt die ersten zwei Noten eine Terz tiefer. Der zehntletzte Takt lautet in der rechten Hand im Autograph



anders als im Druck.



In der zweiten Bagatelle fehlen im Autograph folgende Vortragszeichen: ganz zu Anfang: »*p*«; auf dem zweiten Viertel des 12. und des 28. (vollen) Taktes: »*f*«; zu Anfang des 13. Taktes: »*cresc.*«; in der Mitte des 16. Taktes: »*dimin.*«. Die mit der linken Hand zu spielende letzte Note des Stückes steht im Autograph

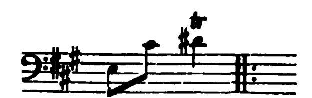


zwei Octaven höher als im Druck.



In Nr. 3 enthält der Druck folgende im Autograph fehlende Vortragszeichen: ganz zu Anfang und auf dem dritten Achtel des drittletzten Taktes: »*p*«; zu Anfang der dritten Reprise und der Coda: »*f*«. Der zweite Takt der dritten Reprise und ebenso der zweite Takt der Coda hiess im Autograph in der rechten Hand anfänglich so:

Später entfernte Beethoven an beiden Stellen die unterste Note (*h*). Der Druck bringt aber an beiden Stellen den Accord so, wie er anfangs im Autograph stand. Dieselbe Erscheinung wiederholt sich im vierten und sechsten Takt der Coda. In Nr. 4 hat die Note *dis* im Uebergangstakt zum zweiten Theil im Autograph



ein Trillerzeichen, im alten Druck nicht. Dagegen hat das Autograph vor der Note *d* auf dem sechsten Achtel der Unterstimme des vorletzten Taktes ein ♮, das im Druck fehlt. In Nr. 5 lautet der sechste Takt der linken Hand im Autograph



anders als im Druck.



In beiden Vorlagen folgt die rechte Hand mit ihrer Vorschlagsnote (dort *es*, hier *d*) der linken. Der letzte Takt des zweiten Theils (vor dem Wiederholungszeichen) lautet im Autograph in der rechten Hand so:



Die Note *b* auf dem letzten Achtel stand anfangs nicht da. Beethoven hat sie später beigefügt. Im alten Druck erscheint der Takt so, wie er anfangs im Autograph stand. In Nr. 6 lautet der 13. Takt des *Allegretto* in der rechten Hand im Autograph



anders als im Druck.



Die zweite Hälfte des 13. Taktes und der 14. Takt des *L'istesso tempo* hiess im Autograph ursprünglich so:



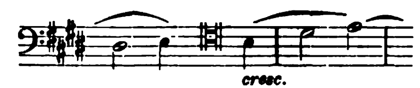
Später hat Beethoven die Note *a* in *g* umgeändert, also eine Stufe tiefer gelegt.*) Mit dieser und noch mit anderer Aenderung erscheint die Stelle im alten Druck.



Endlich bringt das Autograph im drittletzten Takt über der vierten Note der rechten Hand (*h*) einen Triller, der im Druck fehlt. Letzterer hat da ein Staccato-Zeichen (ꞌ).

Das ist eine ziemlich lange Liste von Abweichungen. Aus der Beschaffenheit und Menge derselben ergiebt sich, dass das Autograph beim alten Druck nicht berücksichtigt wurde. Auffallend ist es, dass der alte Druck bei den ersten drei Stücken das Autograph in Betreff der Vortragszeichen ergänzt, bei den letzten drei Stücken aber nicht. Es scheint, dass Beethoven in der Beifügung derselben unterbrochen wurde. Auf Endgiltigkeit bei den Lesarten kann fast überall mehr der Druck, als das Autograph Anspruch machen. Letzteres zeigt sich überhaupt wenig zuverlässig, nicht frei von Ungenauigkeiten. Bei einigen Stellen (z. B. in Nr. 1, Takt 10 und 20) sind offenbar Schreibfehler anzunehmen, und nur bei wenigen Stellen (z. B. in Nr. 4, vorletzter Takt) kann das Autograph zur Berichtigung des Druckes beitragen. Einige Abweichungen zwischen Autograph und Druck (z. B. in Nr. 5, Takt 6) lassen sich auch als Varianten betrachten. Die Bagatellen erschienen zuerst bei Schlesinger in Paris; dann wurden sie, mit Bewilligung Beethoven's, in Wien nachgedruckt. Dass Beethoven sich an der Correctur dieser Drucke betheiligt habe, ist nicht bekannt. Er wird sich nicht darum bekümmert haben. Die Fehler, die sich im alten Wiener Druck finden, sind also wohl zu erklären.

Beim Quartett in Cis-moll Op. 131 zeigen sich ebenfalls Differenzen zwischen Autograph und altem Druck, von denen hier nur solche anzuführen sind, die zur Entfernung eines Druckfehlers dienen. Nach dem Autograph heisst die erste Note des 24. Taktes im Violoncell



dis, nicht, wie im Druck, *d*; und im letzten Satz heisst die erste Note des 172. Taktes in der zweiten Violine



fis, nicht, wie im Druck, *gis*. Die offenen Quinten, die hier der Druck zwischen erster und zweiter Violine hat, würde Beethoven schwerlich geschrieben haben.

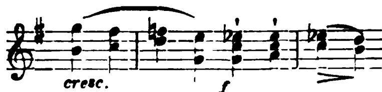
Bisher wurden Handschriften und Drucke gegenüber gestellt. Dasselbe kann nun auch mit verschiedenen Drucken geschehen. Nur wenige Compositionen können hier in Betracht kommen.

Die Sonaten Op. 31 Nr. 1 und 2 erschienen zuerst als »*Deux Sonates*« bei Naigeli in Zürich. Diese Ausgabe war fehlerhaft. Beethoven beauftragte Ferdinand Ries (s. Biogr. Notizen S. 88), ein Verzeichniss der Fehler zu machen und die Sonaten an N. Simrock in Bonn zu schicken, wo sie mit dem Zusatz »*Edition très correcte*« nachgestochen wurden. Bald darauf erschienen die Sonaten, ob ohne oder mit Bewilligung Beethoven's ist nicht bekannt, auch bei Johann Cappi in Wien. Diese Ausgabe, die erst in dritter Linie in Betracht kommt, bringt neue Fehler, die sich bis auf unsere Zeit vererbt haben. Einige können hervorgehoben werden. Im ersten Satz der Sonate in G-dur ist im 14. Takt die erste Note der rechten Hand bei Cappi eine Achtelnote (mit darauf folgender Achtelpause), bei Simrock eine Viertelnote (ohne jene Pause). Im zweiten Satz fallen die Takt 9 bis 7 vor dem Schlusszeichen in der linken Hand stehenden *sforzato*-Zeichen bei Cappi einmal auf ein erstes und zweimal auf ein viertes Achtel, bei Simrock



jedesmal ein Achtel später, also jedesmal auf die Note *g* (statt *as*). Eine im letzten Satz mehrmals, zuerst Takt 8 f. vorkommende Stelle hat bei Simrock

*) In einer Skizze lautet die Note auch *g*. Eine andere, der gedruckten Form im Ganzen nahe kommende Skizze des Stückes findet sich auf einer Seite eines Blattes, das auf der andern Seite Entwürfe zum Credo der zweiten Messe enthält. Demnach kann das Jahr 1822 als die Compositionszeit des Stückes angenommen werden.



eine andere Vortragsbezeichnung als bei Cappi. Die zweite und dritte Note des ersten Satzes der Sonate in D-moll sind bei Naigeli und bei Cappi mit Punkten (• •) bezeichnet: nach Simrock



sollen sie getragen gespielt werden. (Neuere Ausgaben haben ausserdem zu Anfang ein falsches Taktzeichen.) Der drittletzte Takt des Satzes lautet in der linken Hand bei Cappi wie hier bei A, bei Simrock wie hier bei B angegeben.

A B



Bei allen angeführten Stellen ist der Simrock'schen Ausgabe der Vorzug zu geben. *)

Eine dem Anschein nach um 1800 bei Pleyel in Paris erschienene Ausgabe der drei Sonaten Op. 10 zeigt an einigen Stellen auffallende Abweichungen von der ältesten Wiener Ausgabe. Nach ihr hat die linke Hand in der Sonate in C-moll im 15. Takt vor dem Schlusszeichen des letzten Satzes



eine Note mehr zu spielen, als nach der alten Wiener und nach den neueren Ausgaben. Die ganze Stelle hat da also denselben Bassgang, den die früher in anderen Tonarten vorkommenden Parallelstellen haben. Ferner lauten da zwei Takte im dritten Theil des ersten Satzes der Sonate in D-dur so:



Man kann von diesen Abweichungen wohl Kenntniss nehmen, muss sie aber behutsam aufnehmen, da es zweifelhaft und nicht erwiesen ist, ob Beethoven sich durch Einsendung einer Abschrift oder eines revidirten Wiener Druckes an der erwähnten Ausgabe betheiligt hat. Es sind verdächtige Varianten.

*) Herr J. v. Wasielewski in Bonn war so freundlich, die in der D moll-Sonate vorkommenden Stellen mit einem alten Simrock'schen Druck zu vergleichen.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen

zu dem in Nr. 13 bis 17 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze.

(Fortsetzung.)

Es ist für die Partei der Zukunftsmusiker schwierig, sich zu der öffentlichen Kritik in das richtige Verhältniss zu setzen. Man darf ohne Uebertreibung behaupten, dass die schiefe Stellung, welche sie der Kritik oder dem öffentlichen Urtheile gegenüber einnimmt, eines ihrer charakteristischen Kennzeichen bildet. Nicht dass diese Kritik ihr oder ihrem Herrn und Meister dauernd abgünstig wäre — sie ist vielmehr im Grossen und Ganzen, soweit sie sich als Stimme der Oeffentlichkeit fühlt, dem letzteren gewonnen, wie die Majorität, deren Sprecher sie ist. Es sind hauptsächlich die verbreitetsten Blätter, namentlich die täglich erscheinenden, welche die Wagnerglocke läuten, wie sie früher das Gegentheil geläutet haben. Es ist ja bekannt, dass unsere »grossen Blätter« besonders bei Nebendingen wie Kunst und Wissenschaft in Grundsatzfestigkeit sich den Wetterhahn zum Muster nehmen. Aber sowie diese Blätter mit mehr oder weniger Behendigkeit ihre Flügel nach dem Winde drehen, kommt der Zukunftston sofort zu Tage: der Kritiker wird Prophet, er orakelt wie ein Gläubiger, und kann sich die wirklichen oder eingebildeten Gegner nicht anders vorstellen denn als eine eingeschrumpfte minorenne Masse, die beschränkten Geistes die neuen Offenbarungen nicht zu fassen vermag und deshalb am Alten klebt, an den überlebten Formen der Vergangenheit. »Ueberlebte Formen!« das ist das unerlässliche Wort, welches ausgesprochen werden muss, wenn ein Kritiker aufgenommen sein will in den neuzeitlichen Bund. So setzt der Musikreferent, vom Winde der Majorität aufgebläht, mit eben dieser Majorität sich in Widerspruch, denn seine Leser wissen nichts von überlebten alten oder allein seligmachenden neuen Formen, sie hören zur Zeit Wagner gern, aber ebenso lieb ist ihnen etwas Anderes, sei es auch schon bedeutend älter, ja sogar sehr alt, wenn es nur mit gleichem Eifer und in gleicher Vollkommenheit vorgeführt wird. So hat das Publikum in seiner Unbefangenheit bereits den richtigen Standpunkt gefunden, auf welchen zu gelangen der neuzeitliche Kunstkritiker durch sein Dogma für immer verhindert ist; er verwandelt sich in den Schulmeister des Publikums, dem er heute wohlgefällig eine gute Censur ausstellt und morgen wegen launenhafter Wankelmüthigkeit den Text liest. Das alles kommt hauptsächlich von den »überlebten Formen«. Dieses heillose Dogma berührt die Seele der Kunst, man kann es mit Recht kunstmörderisch nennen, und so lange die zukünftliche Richtung an demselben festhält, wird es ihr trotz der zeitweilig grössten Majorität nicht gelingen, der Oeffentlichkeit gegenüber eine richtige, d. h. eine dauernd haltbare Stellung zu gewinnen.

Eine Aenderung hierin wird der Partei freilich um so schwerer werden, weil die bemerkte schiefe Stellung von Wagner selber geschaffen und in grösseren oder kleineren Kundgebungen bis auf den heutigen Tag aufrecht erhalten ist. Den alten Musikformen hat er verschiedentlich die Leichenzettel ausgestellt. Von seinen Anhängern ist natürlich nicht zu erwarten, dass sie das Gewicht dieses Zeugnisses unparteiisch abwägen und zu dem Resultat kommen, dass seine Handhabung der ihm eigenthümlichen Ausdrucksmittel weniger virtuos sein würde, wenn ihm die »überlebten Formen« bekannter und durch Uebung vertrauter geworden wären; sie glauben ihm auf's Wort und bilden sich darnach ihr Dogma. Wir wollen nicht sagen, dass sie hiermit in Allem seinen Sinn ausdrücken, denn jedes Dogma ist beschränkt und erschöpft die Meinung des Meisters nie völlig; aber Wagner hat nichts gethan, um die vielfachen Verwirrungen, welche seine Schriften angerichtet haben, wieder auf den Pfad der Verständigkeit zu leiten, wohl aber hat er die verwegensten unter seinen Anhängern stets mit Vorliebe behandelt und allerfleissigst angestachelt. Die Zeitungen haben ihm sein lebelang so viel Weh bereitet, und zwar mehr ungerechter als gerechter Weise, dass er darüber das Gleichgewicht verloren hat und in einer falschen Ansicht von der Macht und Wirkungssphäre der »Presse« gleichsam festgewachsen ist. Für ihn sind eigentlich nur die *grossen* Blätter



vorhanden, die politischen Tageszeitungen mit Kunstbrühe, vorhanden, denn diese waren es, welche sich ihm wirksam hemmend in den Weg stellten, ohne dass seine Freunde mit den musikzeitschriftlichen Sturmglocken die Bahn frei zu machen im Stande gewesen wären. Sein Irrthum ist so ziemlich der unserer ganzen Zeit, welche die Bedeutung der opulenten Tagesblätter über- und die der bescheideneren Fachblätter unterschätzt; aber nicht Jeder würde so dreist gewesen sein, wie er, und auf einen solchen Irrthum das »Judenthum in der Musik« gegründet haben, dieses bedauerlichste Product der Wagner'schen Feder. Wenn man nun bedenkt, namentlich wer alt genug ist um es selber von Jahr zu Jahr erfahren zu haben, von welchem unberechenbaren Nutzen einfache Musikzeitungen wie die »Neue Zeitschrift für Musik« und später das »Musikalische Wochenblatt« für die Verbreitung der Wagner'schen Musik und Doctrin gewesen sind, der muss sich über Wagner's schwaches Gedächtniss wundern, oder auch über seinen Mangel an Dankbarkeit. Er missversteht eben das ganze Verhältniss, daher schätzt er auch das Einzelne nicht nach Verdienst. Ein Brief von ihm an den Herausgeber des Musikalischen Wochenblattes (abgedruckt in jener Zeitung Nr. 2 vom 8. Jan. 1875) ist sehr bezeichnend. Er »überzeugte sich von Neuem durch die dringendste Ersichtlichkeit, dass ein solches Blatt nicht anders bestehen kann, als wenn es sich zur Berücksichtigung der buntest sich durchkreuzenden Interessen versteht, wodurch schliesslich wiederum die besten Intentionen des Herausgebers selbst so empfindlich durchkreuzt werden, dass sie fast als aufgehoben erscheinen müssen«. Hier kommt aber alles auf die Leitung an, und eben die Redacteure Brendel und Fritzsch haben bewiesen, dass man durch einen mannigfaltigen Inhalt einen recht ausgedehnten Leserkreis anziehen kann, ohne den Hauptzweck, welchem das Blatt zu dienen bestimmt ist, aus dem Auge zu verlieren. Wer dieses »eine Berücksichtigung der buntest sich durchkreuzenden Interessen« nennt, der sollte zur Strafe dafür sechs Monate Redacteur sein. Wagner calculirt weiter: »Zudem hat man sich immer zu fragen: *wer* liest solche Musikzeitungen? Auf *wen* wirkt, und *wen* bestimmt selbst das beste in ihnen ausgesprochene Urtheil? Sollen dies die *Musiker* sein, so steht zu befürchten, dass diese, welche heut zu Tage alle selbst in die Zeitungen schreiben, Alles auch besser zu wissen vermeinen werden, als gerade Jener, der heute und hier dieses Urtheil abgiebt. Ich glaube dass jeder Musiker auf eine ihm vorgelegte Musikzeitung schimpft, ausser wenn gerade Er einmal darin gelobt wird.« In diesem Punkte sind wir Redacteure doch etwas besser unterrichtet und können Beweise produciren, dass nicht jedes unserer Worte, oder das unserer Mitarbeiter, zu Boden fällt, sondern oft über Erwarten eine unbefangene treuherzige Aufnahme findet, verständig geprüft wird und Allerlei im Gefolge hat. Diejenigen Musiker, welche selbst in die Zeitungen schreibend »alles besser zu wissen vermeinen«, sind allerdings eine böse Collection, und ihre Gesellschaft ist höchst lästig, auch gefährlich; aber dass sie die Mehrzahl bilden, glauben wir nimmermehr. Die Mehrzahl wird gebildet von den verständigen Menschen, von den braven ehrlichen Künstlern, und auf diese wirkt jedes sachkundige, nicht in verletzende Form gekleidete Urtheil oder eine anderweitige belehrende Mittheilung um so sicherer, je grösser die Kreise sich ausdehnen, welche der praktischen Kunstübung geläufig sein müssen und je mehr dadurch das Verlangen nach literarisch-musikalischer Beihülfe hervorgerufen wird. Wir sind daher ganz sicher, das Ohr unserer Musiker zu gewinnen, wenn wir es nur recht anzufangen wissen.

(Fortsetzung folgt.)

Bartolomeo Cristofori.

Das Andenken des in der vor. Nummer Sp. 379 erwähnten Erfinders des Pianoforte wurde Anfangs Mai zu Florenz, dem Orte seiner Wirksamkeit, glänzend gefeiert. Cristofori (vielfach auch Cristofali genannt, unter welchem Namen er in den meisten musikalischen Nachschlagebüchern aufgeführt wird) wurde am 4. Mai 1655 zu Padua geboren, Andere geben das Jahr 1683 an (z. B. Fétis), aber 1655 dürfte richtig sein, da es in den Berichten über die florentinische Gedenkfeier enthalten ist. Uebrigens steht zu hoffen, dass auf Anregung dieser Feierlichkeit eine grössere biographische Publication über den verdienstvollen Meister erfolgen wird. Am 7. Mai wurde in Florenz in dem zur Kirche Santa Croce gehörenden Klostergange in Gegenwart des Präsidenten des Florentiner Musik-Instituts Casamorata, des Bürgermeisters, des Präfecten und sonstiger Stadt- und Kunstwürden, in- und ausländischer Musiker, ein Gedenkstein angebracht, in den eine mit passenden Emblemen versehene bronzene Tafel eingefügt ist. Ueber der Inschrift befindet sich eine Hand, welche einen Tastenhammer hält und mit einem Lorbeerkranze umgeben ist; darunter steht: *Digiti cum voce locuti.* In den folgenden Tagen wurden dann im Theater della Pergola mehrere Concerte gegeben, in welchen natürlich das Pianoforte die Hauptrolle spielte. Es ist merkwürdig genug, dass Italien eigentlich am wenigsten Ursache hat, solche Pianoforte-Feierlichkeiten zu veranstalten, denn wenn irgend eine Erfindung in dem Vaterlande des Urhebers fruchtlos blieb, so war es die des Cristofori. Als er im Jahre 1711 sein erstes Modell producirte, stand Domenico Scarlatti bereits auf der Höhe seines Ruhmes, und selbst der ganze jüngere Nachwuchs componirte noch Jahrzehnte lang für die Instrumente alter Construction. Mit dem Aufkommen des Pianoforte als des tonangebenden Tasteninstrumentes ging dieser Zweig der Kunst an andere Nationen über, namentlich an die deutsche. Gleichsam als sollte dieses schon in der Erfindung angedeutet werden, kam ein Deutscher (Schröter) fast gleichzeitig auf den Gedanken des *Cembalo a martelletti*, wie Cristofori sein Instrument nannte. Sechs Jahre nach dem Italiener, und völlig unabhängig von ihm, machte Schröter sein Modell, kaum 18 Jahre alt und noch Kreuzschüler in Dresden. Was hätte aus diesem deutschen Erfinder-Genie werden können, wenn eine gereiftere Zeit und Nation ihm zu Hülfe gekommen wäre! Aber so behielt der Italiener in jeder Hinsicht den Vorsprung, hauptsächlich wegen seiner fachmännischen Erfahrung, denn Cristofori war Instrumentenmacher von Profession, und die italienische Schule des Cembalo-Baues war bis dahin die vollkommenste und tonangebend für alle Länder. Die Feier in Florenz hätte ein internationaler Sammelplatz aller ersten Clavierspieler werden sollen und würde es auch geworden sein, wenn wir in der friedlich parteilosen Behandlung musikalischer Angelegenheiten schon so weit vorgeschritten wären, wie in den meisten übrigen künstlerischen und gewerblichen Dingen.

Komödiantische Barbarei.

(Schluss.)

An einer bedeutenden Bühne, deren Name nichts zur Sache thut, war schon vor Jahren bei einer Aufführung des »Rothkäppchen« den Zuschauern die Ueberraschung bereitet worden, dass im ersten Act die versammelte ländliche Jugend einer Schaar hochgeschürzter Ballerinen Platz machen musste, die man unter einem an den Haaren herbeigezogenen Vorwand auf die Bretter losgelassen hatte. Da natürlich die Oper Boieldieu's für eine solche Einschaltung keine Musik enthält, so war nach irgendeiner Balletmusik zu greifen, die sich dann mit ihrem rohen Geschmetter und Gepauke neben Boieldieu ungefähr ausnahm wie Fuselschnaps neben Bordeaux-Wein. Das Ge-

tanze währte lang, sehr lang. Wer die Fälschung erkannt hatte, erwartete mit Sicherheit, die übliche Localkritik werde alsbald eine scharfe Rüge bringen. Statt dessen war zu lesen, diese Oper könne unsere Zeit doch nicht mehr viel interessiren, das Ansprechendste sei gewesen die vom Maschinisten geschickt besorgte Traumerscheinung und das Ballet. Trotz diesem der Fälschung so günstigen Spruch konnte man hoffen, Aehnliches werde sich nicht wiederholen. Da wurde kürzlich die seit langer Zeit nicht gehörte Oper »Johann von Paris« angekündigt, zur Freude aller Freunde einer graziösen Musik. Man kam arglos ins Theater, denn dieses Stück bietet womöglich noch weniger Gelegenheit zur Einschmuggelung hochkünstlichen Tanzbeingeschlenkers als das »Rothkäppchen«; ein bescheidenes Volkstänzchen soll ja ohnehin von dem kleinen Chor, den die Dienstleute des Gastwirths bilden, als Ehrenbezeugung für die Prinzessin aufgeführt werden zu dem an jede Strophe der Romanze sich anschliessenden Ritornell (*»Au bruit des castagnettes dansez, jeunes fillettes, chantez, jeunes garçons!«*). Aber siehe, — die Prinzessin von Navarra führt auf der Reise ausser ihrem grossen Cortége auch ein paar Dutzend Bajaderen mit sich, damit diese ihr nach der Mahlzeit zur Verlängerung des Desserts und zur Beförderung der Verdauung die gewagtesten Sprünge vormachen! Der Verdacht, sie habe obendrein die dafür nöthige Musik mitgebracht, müsste abgewiesen werden; denn eine so lieblich singende Dame könnte unmöglich Geschmack finden an einer Dudelei, deren Trivialität unter dem Lärm von Posaunen, Becken und grosser Trommel nur noch mehr hervortritt. Und das ging wieder endlos fort, erst das Corps, dann drei Solotänzerinnen, dann gemeinsames Finale. Mag das der Prinzessin Spass gemacht haben, uns Andern geht's über den Spass. Wenn weiter oben die zweimalige Verwendung des Wortes »Barbarei« vielleicht manchem Leser zu hart geklungen haben mag, — für die zuletzt angeführten Fälle giebt es gar kein anderes. Es ist eine eigene Fügung, dass beidemal Boieldieu betroffen wurde, dessen hundertjährigen Geburtstag wenige Wochen vor der Aufführung des »Jean« Rouen, Paris und einige andere Städte Frankreichs festlich gefeiert hatten. War etwa diese aus den Zeitungen bekannte Feier Anlass zu jener Aufführung gewesen? Dann hätte man dem Componisten eine sehr zweideutige Ehre erwiesen.

Nach vorhandenen Indicien ist sehr zu besorgen, dass jene beiden Attentate nicht als vereinzelt stehende locale Erscheinungen anzusehen sind, sondern dass man damit dem Beispiel luxuriöser Bühnen gefolgt war, an denen solch barbarisches Aufputzen älterer Opern schon Mode geworden. Darum darf wohl die Verurtheilung in einem grossen Blatte ausgesprochen werden. Die Operetten Dittersdorf's, welche von deutschen Producten allein in Betracht kommen könnten, haben freilich keine Zwangsverschönerung zu befürchten, weil man die niedlichste derselben, »Doctor und Apotheker«, wenigstens nicht an Luxusbühnen, die übrigen gar nicht mehr giebt; das nämliche gilt von Paësiello's »Müllerin« und anderen italienischen Operetten. Es bleiben also nur französische Opern zu schützen, Werke von Monsigny, Grétry, Isouard, Boieldieu, so weit man ihnen zutraut sie möchten nach zeitgemässem Aufputzen doch noch einige Anziehung äussern; auch die Erstlingswerke Auber's sind den schutzbedürftigen beizuzählen, vielleicht sogar Méhul's »Joseph«, denn es wäre nicht zu verwundern, wenn man irgendwo dem Lobgesang der Israeliten einen »heiligen Tanz« angeheftet hätte, in glücklicher Erinnerung an das Tanzen vor der Bundeslade. Möglicherweise hat man geschlossen: weil bei der grossen Oper in Paris von jeher das Ballet einen integrirenden Bestandtheil gebildet hat, muss ein Ballet in jede Oper französischen Ursprungs passen. Ein solcher Schluss wäre schwer zu begreifen und müsste von völliger Unkenntniss des wesentlichen Unterschieds zeugen, der zwischen der Pariser grossen Oper und der Opéra comique seit dem Bestehen beider geherrscht hat. In den Räumen der ersteren kommt es in erster Linie auf Pomp an, im Hause der anderen (wohin alle jene kleineren Opern verwiesen blieben, auch wenn sie nicht gerade komischen Inhalts sind) auf Grazie. Jedes der Häuser hat sein besonderes Publikum, das feinsinnigste trifft man in der komischen Oper; erst in der neuesten Zeit soll sich ihr nobler Charakter etwas verloren haben, doch noch vor zehn Jahren wurde er streng gehütet. Die komische Oper hat gerade die älteren Schätze heimischer Tonkunst pietätvoll gepflegt; Fälschungen wie die gerügten wären dort absolut unmöglich gewesen; hätte sich je eine Direction einen Versuch dieser Art beigehen lassen, das Publikum würde empört protestirt haben. Ohne allen Vergleich harmloser war es, dass einst bei Wiederaufnahme von Monsigny's »Déserteur« Adam das Orchester stärker instrumentirt, namentlich Posaunen hinzugeschrieben hatte; schon diese Zuthat wurde sofort vom Publikum bemerkt und konnte sich nicht halten. Von der grossen Oper dagegen liest man, dass bei der neuesten Aufführung des »Don Giovanni« die sogenannte Ballscene zur Einlegung eines eigentlichen Ballets benutzt wurde; darin hat demnach Paris Deutschland überboten, und wir dürfen — in Furcht vor Nachahmung — gar nicht mucksen, wenn bei uns kurzröckige Tänzerinnen zu Anfang dieser Scene herumhüpfen, also gerade da, wo der Textdichter eine Pause zum Ausruhen und zum Genuss von Erfrischungen vorgeschrieben hat (*»Riposate, vezzose ragazze! rinfrescatevi, bei giovinetti!«*); das ist noch am ehesten zu verzeihen, weil wenige der Herren Regisseure den ursprünglichen Text der Stelle kennen werden.

In ihren kleinen Opern haben sich die Franzosen immer von ihrer liebenswürdigsten Seite gezeigt. Der Ton heiterer Zierlichkeit klingt auch in den neueren Erzeugnissen, in den Operetten eines Maillart und Delibes, noch an; aber der holden Anmuth eines Isouard und Boieldieu, jenem bestrickenden Reiz der öfters von nationalen Mollklängen durchzogenen Arien und Romanzen, jener flüssigen Leichtigkeit ohne Oberflächlichkeit wird man selbst bei einem Mozart nicht begegnen, der doch gewiss auch leicht und scherzend zu schreiben verstand. Wir stehen eben hier vor einer Eigenthümlichkeit des Blutes, die sich auf der anderen Seite wieder darin zu erkennen giebt, dass die Composition einer grossen und ernsten Oper selten einem Franzosen recht gelingen will; Auber's »Maurer« hat höheren Kunstwerth als seine »Stumme«. Bei Boieldieu tritt die specifisch französische Lieblichkeit in den späteren Arbeiten weniger hervor als in den früheren, in der »Weissen Frau« weniger als im »Johann von Paris«, und das »Rothkäppchen« hat einer der geistvollsten französischen Musikkenner für die feinste Schöpfung Boieldieu's erklärt. Solche Cabinetstückchen, welche unverdorbenen Ohren noch heute so jugendfrisch erklingen wie zur Zeit ihrer Entstehung, werden dort wo man Kunstwerth und Modegeltung verwechselt gar nicht als Kunstwerke anerkannt; denn es giebt wohl Niemanden, der nicht wüsste, dass man an einem wirklichen Kunstwerke sich nicht eigenmächtig vergreifen darf, dass man in ein Genrebild von Knaus oder Vautier nicht durch andere Hand etwa einen Hanswurst hineinmalen lässt. Die Einschwärzung ordinärster Tanzmusik ist vor allem eine schwere Versündigung an der eleganten Composition, und das Ballet selbst stört uns den Genuss der hübschen dramatischen Dichtung, indem es plötzlich zwischen die handelnden Personen einen Haufen wildfremder aufdringlicher Leute wirft, deren Aussehen und Gebahren zur Farbe des Stücks und zur Natur der Handelnden durchaus nicht passt.

Aber es bleibt noch ein schwerwiegender Punkt übrig. Ballet an solcher Stelle ist eine offene Beleidigung des Publikums, dem man ins Gesicht sagt: die Musik und eine Handlung

ohne Prophetensonne, ohne Ziege, ohne Giftbaum, ohne Mord und Todtschlag ist euch ja doch zu langweilig, wir müssen euch etwas zulegen woran ihr Freude habt. Was berechtigt zu dieser Unterstellung? Das selbständige, pantomimische Ballet und das Ballet in den grossen Schauopern gehen uns hier nichts an; es wird in einer grossen Stadt immer eine Classe des Publikums geben, die sich daran ergötzt, ja es giebt noch vereinzelte Ballet-Enthusiasten, wie denn erst vor kurzem von Berlin aus zu lesen war, Fräulein Grantzow könne in der Pantomime »mit den Schultern so herzlich lachen!« Auch ein Tanz kann schön sein, solang er die Anmuth und die mit ihr unzertrennlich verbundene Scham nicht verleugnet; aber nachdem man in Paris bezüglich der Operntänze von der alten Tradition abgewichen war und in Deutschland — wo von jeher die schlimmen Seiten der Franzosen mehr beachtet worden sind als ihre guten — die Pariser wieder copirt wurden, ist die genannte Classe überall im Abnehmen begriffen.*) Brachte doch sogar von Wien her vor etwa einem Vierteljahr die »Allg. Ztg.« (in einem der »Wiener Briefe«) eine herbe Klage über die Ausartung des Ballets, wobei constatirt war, dass von ihm »die kräftigen Kostgänger des Theaters sich immer mehr abwenden;« es hiess dort u. a.: »Wir haben im Wirbel gedrillter Beine und im Anblick unschönen Akrobatenthums nahezu den ästhetischen Maassstab, die Geschmackszurechnungsfähigkeit für die Tanzkunst verloren.« Auch wird von den Balletfreunden keiner vorgeben wollen, sein Behagen an den dem Cancan naheverwandten Tänzen sei ästhetischer Art. Muss nun schon das Ballet da, wo es in einer Oper wirklich vorgeschrieben und vom Componisten selbst mit Musik versehen ist, anderen als künstlerischen Zwecken dienen, um wie viel mehr sollte man mit ungehörigem Aufdrängen desselben ein Publikum verschonen, welchem diese anderen Zwecke fern liegen. Wenn man sich doch an den Theatern überzeugen wollte, dass es verschiedene Publica giebt, und dass in einer hinreichend bevölkerten Stadt das höher gebildete Publikum zahlreich genug ist, um bei wahren Kunstwerken die Räume zu füllen! Gerade die beiden hier hauptsächlich urgirten Beispiele konnten Belege geben. Sowohl beim »Rothkäppchen« als beim »Johann von Paris« waren alle Plätze besetzt, obgleich Niemand vorher wusste, dass Extrabewirthung mit einem Ballet zu erwarten sei.**) Wie wär's, wenn einmal einem Regisseur der Einfall käme, in die »Minna von Barnhelm« an gelegenem Ort eine Prügelei des erbosten Just mit dem Wirth und seinen Kellnern einzuschalten, damit doch auch die letzte Gallerie etwas von dem Stück habe? Man wird sogleich entgegnen: lächerliche Frage! Die Leute, welche eine Prügelei sehen wollen, gehen gar nicht in die »Minna«. Gut! Die Nutzanwendung liegt nahe. Und selbst wenn man gehofft haben sollte, nach Bekanntwerden der dargebotenen Extraschüssel werde für eine Wiederholung der Oper die Zahl der Besucher wachsen, so hätte man doch zugleich berechnen müssen, es möchte der lediglich von Ballet-Hunger herbeigeführte Zuwachs eine so geringe Minderheit bilden, dass unter seiner vorwiegenden Berücksichtigung die grosse Mehrheit nicht leiden dürfe. Uebrigens wäre noch der Erwägung anheimzugeben, welche von zweien Nebensorten des Publikums die respectablere sei: ob die Leute, die eine lustige Bühnenprügelei nach Art der alten Volksposse gern sehen, oder diejenigen, welche dem Tricot nachlaufen.

*) Es gab eine Zeit, wo an manchen Fürstenhöfen eine Vorliebe für Theatertänze bestand. Das ist längst vorbei; gegenwärtig wird kein deutscher Hof zu finden sein, in dessen Kreisen das Ballet begünstigt würde.

**) Bei der zweiten Aufführung des »Rothkäppchen« wirkte ein damals vielgenannter Gast mit, bei der ersten nicht; bei dieser durfte also das gefüllte Haus keinesfalls auf Rechnung des Gastes geschrieben werden.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Karlsruhe.** (Cäcilienverein. 4. Concert. Händel's Samson.) Montag, den 8. Mai, erfreute uns der Cäcilienverein nach jahrelanger Pause wieder mit einer Aufführung von Händel's Samson, welche durch ihre ausgezeichnete, weihevolle Darstellung von glänzendem Erfolg gekrönt war und sich in ihrem Verlaufe zu einem wahren Triumphe für das Andenken des unsterblichen Meisters selbst gestaltete. Das berühmte Werk, eine der grössten oratorischen Tondichtungen Händel's, äusserte auch diesmal ungeachtet seines, gegenüber den heutzutage aufgebotenen reichen Kunstmitteln merkwürdig einfachen Gewandes eine gewaltige Wirkung und entzückte die Herzen der in dem gedrängt vollen Saale der Eintracht aus nah und fern versammelten Zuhörer bis zu Ende; ein Resultat, das um so schwerer wiegt, als wir es hier mit keiner Schöpfung der Gegenwart, sondern mit einer solchen aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu thun haben. Jedenfalls legt diese begeisterte Aufnahme des Samson ein laut redendes Zeugniss für dessen unvergänglichen hohen Werth ab und beweist aufs Neue, dass seinen Melodien der Zauber ewig frischer Jugend verliehen ist. In der That enthält das Oratorium auch heute noch, trotz manches Veralteten in Form und Erfindung selbst, für die modernste Empfindung, eine Fülle von duftigen, wie grossartigen Schönheiten, so dass man nicht weiss, ob man die Gedankentiefe und elegische Innigkeit der Soli oder die Pracht und dramatische Wucht der Chöre mehr bewundern soll. Vorzüglich waren die Solopartien besetzt. Den Samson sang Herr Kürner mit dem an ihm längst gewohnten feinen oratorischen Verständniss, während Herr Staudigl als Manoah durch edlen Vortrag und sympathischen Klang des Organs seinen Part zur vollen Geltung brachte. Auch die vortreffliche, von schöner Stimme unterstützte Wiedergabe der Delila durch Frau Krone verdient die rühmlichste Anerkennung. In der Partie des Micha führte sich Fräulein Grund aus Frankfurt, eine Tochter des hoch geachteten, seit Jahren in Baden weilenden bad. Hofmaiers gleichen Namens, auf vortheilhafte Weise als Concertsängerin bei uns ein. Erwähnte Dame besitzt eine wohlklingende Altstimme von gleichmässiger Ausbildung und vollführte, obschon erst im Anfang ihrer Laufbahn stehend, die übernommene Aufgabe mit grossem künstlerischen Ausdruck und wohlthuender Sicherheit, Leistungen, welche der jungen Künstlerin bei fortgesetztem eifrigen Streben eine ehrenvolle Zukunft verheissen. Meisterhaft war die Ausführung der durch Genauigkeit, besonders der Coloraturen, mächtige Tonfülle und dramatischen Schwung sich auszeichnenden Chöre; Alles Eigenschaften, die das gewissenhafteste Studium darthun. Auf Einzelheiten des Werkes näher einzugehen, verbietet der Raum. Doch sei uns gestattet, Weniges hervorzuheben. Besondere Wirkung machten nämlich: Samson's Arien »Nacht ist's umher« und »Herrlich erscheint im Morgenduft«, Manoah's Gesang »Dein Heldenarm war einst mein Lied«, Micha's Arie mit Chor »O hör mein Flehn, allmächt'ger Gott« und »Ihr Söhne Israels«, Delila's Arie mit Sopranchor »Vertrau, o Samson, meinem Worte«, wobei Solo, wie die begleitenden Damen ihren Antheil wunderschön, mit zarter, einheitlicher Tonfarbe vortrugen, und von den Einzelchören die Nummern »Dann sollt ihr sehn«, »Zum glanzerfüllten Sternenzelt« und »Ihr Thränen, fliesst«. Am gewaltigsten wirkten aber die Chöre »Hör, Jakob's Gott« (5stimmig), »Ehret auf seinem ew'gen Thron« (Doppelchor) und der Schlusschor »Laut schalle unsrer Stimmen voller Chor«. Des herrlichen Trauermarsches für Orchester sei ebenfalls noch gedacht. Wenn wir schliesslich den Soli, wie den Mitwirkenden für die mustergiltige Vorführung das wärmste Lob spenden, so schliessen wir in dasselbe selbstverständlich des grossh. Hoforchester wegen seiner trefflichen Begleitung ein. Die grösste Anerkennung aber gebührt jedenfalls dem Leiter des Ganzen, Herrn Hofkirchenmusikdirector H. Giehne [Verfasser einer kleinen lehrreichen Schrift über Judas Maccabäus — *D. Red.*], welcher das schwierige Werk so opferfreudig und musterhaft einstudirt, so energisch und siegesgewohnt geleitet hat. Möge er den prächtigen Lorbeerkranz, womit allgemeine Verehrung ihm zur Würdigung seines hochverdienten Wirkens das Dirigentenpult geschmückt, als eine kleine Belohnung für die vielen Mühen hinnehmen, die mit der musikalischen Führung eines grossen Vereins eben unzertrennlich verknüpft sind, und in der bekannten zähen Ausdauer nicht ermüden. Am süssesten lohnt freilich das Bewusstsein in der eigenen Brust, seiner Kunst in reinem Streben Genüge geleistet zu haben. Durch reichen Beifall gaben die andächtig lauschenden Zuhörer ihren Dank zu erkennen. I. K. H. die Grossherzogin, sowie I. G. H. die Prinzessin Elisabeth und Fürstin Hohenlohe beehrten die Aufführung mit ihrer Gegenwart. (Badische Landesztg. vom 19. Mai.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. Juni 1876. **Nr. 26.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten. (Fortsetzung.) — Bemerkungen zu dem in Nr. 18 bis 17 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze. (Fortsetzung.) — Münchener Musikbrief. XI. — Berichte (Basel, Darmstadt). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten.

Von G. Nottebohm.

3. Verschiedene Lesarten.

(Fortsetzung.)

Zur Kategorie der verschiedenen Lesarten können auch Stellen gerechnet werden, die bei ihrer Wiederkehr in einem und demselben Satze in einer andern Fassung erscheinen. Beethoven hat es geliebt, einen Gedanken bei der Wiederkehr charakteristisch zu verändern, ihm durch eine Zuthat, durch irgend ein Mittel eine andere Färbung zu geben. Die Vertreter der zwei überschüssigen Takte im dritten Satz der Symphonie in C-moll haben sich bei ihrer Behauptung von einem richtigen Gefühl leiten lassen; nur war das Beispiel, welches sie aufstellten, falsch. Es würde gewagt sein, alle Stellen, die in verschiedener Fassung erscheinen, nivelliren zu wollen. Ein eigenthümlicher Zug Beethoven's könnte damit zerstört werden. Die Veränderung einer Stelle geschieht nicht immer auf eine in die Augen springende Weise; sie kann auch auf eine unscheinbarere Weise, im Kleinen, bei einzelnen Noten geschehen.

Zuweilen betrifft die Aenderung nur Versetzungszeichen. Ein Beispiel solcher chromatischen Aenderung bietet der letzte Satz der Symphonie in A-dur, wo diese Stelle (Takt 13 von Anfang des Satzes, die Wiederholung nicht mitgerechnet)



später in dieser (transponirten) Fassung



erscheint. (In wohl allen gedruckten Partituren fehlt bei der ersten Stelle vor der sechsten Note ein Kreuz. In von Beethoven durchgesehenen Uebertragungen für Clavier steht es.)

Ein anderes Beispiel bietet der erste Satz der Sonate in B-dur Op. 106, wo drei im 72. und 73. Takt vorkommende Noten relativ um eine chromatische Stufe höher erscheinen als bei der Wiederkehr der Stelle im dritten Theil. Die erste von diesen Stellen ist wegen zwei scharfer Noten (*dis*, Takt 72, viertes Viertel, und *cis*, Takt 73, viertes Viertel) beanstandet worden, und hat man sie nach der späteren analogen ändern und mildern wollen.*) Nach einer auf die Stelle bezüglichen Skizze



kann man aber nicht zweifeln, dass Beethoven die erste Note *dis* da haben wollte. Und dass Beethoven sich bei der zweiten beanstandeten Note *cis* dachte, geht u. a. daraus hervor, dass er der im zweitnächsten Takt in derselben Stimme und auf derselben Stufe erscheinenden Note *c*



ein Auflösungszeichen vorgesetzt hat, was er nicht gethan haben würde, wenn er sich vorher schon *c* gedacht hätte.

*) Dr. Hans von Bülow schreibt in der in der Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart erschienenen Ausgabe der Sonate (S. 26): »Diese gänzlich unmotivirte Kakophonie [*dis* statt *d*, und *cis* statt *c*] beruht offenbar auf einem Versehen im Originalmanuscripte.«

Nicht selten beschränkt sich die Aenderung auf ein Vortragszeichen, und sei das auch nur ein Bogen oder ein Staccato-Zeichen. Anführen lassen sich zwei Stellen aus dem ersten Satz der Sonate in Es-dur Op. 27 Nr. 1, von denen jede wiederholt, die erste Takt 5 bis 7 u. s. w.*)



die andere Takt 12 bis 10 vor dem Schlusszeichen,



vorkommt. Wie man sieht, soll die Note *a* auf dem Niederschlag des Taktes zuerst an die folgende geschliffen, später kurz gespielt werden. In neueren Ausgaben hat man, durch Entfernung einiger Staccato-Zeichen u. s. w., die Stellen gleich gemacht.

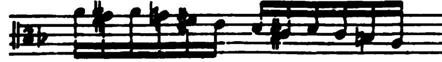
Manchmal ist eine Veränderung in der Stimmführung begründet und dadurch geboten. Bei der zweiten von diesen im ersten Satz der Sonate in A-dur Op. 2 Nr. 2 vorkommenden analogen Stellen



liegt die obere Halbnote *e* im zweiten Takt dem Spieler sozusagen in der Hand. Bei der ersten Stelle wäre im zweiten Takt die entsprechende Halbnote *e* nicht berechtigt gewesen. Beethoven hat sie auch nicht geschrieben. Dennoch hat man, offenbar zur Erzielung einer Gleichheit, in neueren Ausgaben die scheinbar fehlende Note beigefügt.

Die Verschiedenheit an sich analoger Stellen kann auch die Folge einer Ungenauigkeit sein und zur Auffindung eines Fehlers dienen.

Im 34. Takt des Adagios des Quartetts in F-dur Op. 18 Nr. 1 muss augenscheinlich entweder in der zweiten Violin- oder in der Violastimme ein Versetzungszeichen falsch gesetzt oder vergessen sein. Aus einer Vergleichung mit der später in anderer Tonart vorkommenden Parallelstelle ergiebt sich, dass der Fehler in der Violastimme liegt und dass, nach dieser später (Takt 27 vor Schluss) vorkommenden Stelle,

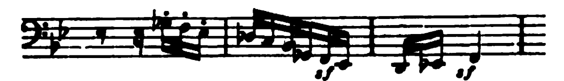


bei der zuerst vorkommenden



das vor der 10. Note stehende Erniedrigungszeichen zu entfernen ist. In neuen Ausgaben hat man bei der zuletzt vorkommenden Stelle der 10. Note der Violastimme fälschlich ein ♮ vorgesetzt und so diese Stelle nach der zuerst vorkommenden geändert, statt umgekehrt die zuerst vorkommende nach der später vorkommenden zu ändern.

Bei einer in der zweiten Hälfte des zweiten Satzes des Quartetts in F-dur Op. 59 Nr. 1 vorkommenden Stelle für das Violoncell



ist die Richtigkeit der ersten Note des letzten Taktes zu bezweifeln. Das vor der darauf folgenden Note stehende Erniedrigungszeichen ist überflüssig. Nach einer Vergleichung mit den 13 Takte früher und 13 Takte später vorkommenden ähnlichen Stellen wird man der Ansicht, dass sich das Erniedrigungszeichen verirrt hat und eine Note früher stehen muss.

Bei einer im Menuet der Sonate in D-dur Op. 10 Nr. 3 vorkommenden Stelle,



wo das von der linken Hand zu spielende Hauptmotiv mit verschiedener Bogenbezeichnung erscheint, kann es fraglich sein, ob diese Verschiedenheit beizubehalten oder aufzuheben ist und welche Bezeichnung in letzterem Falle zu ändern wäre. Vielleicht wollte Beethoven den Vortrag verschieden, oder die Stelle frei aufgefasst haben. Neuere Ausgaben haben die Bezeichnung gleich gemacht und sich für die zweite entschieden. Die erwähnte alte Pariser Ausgabe zeigt an beiden Stellen nur die erste Bezeichnung.

Schwer wird auch eine Uebereinstimmung beim Trauermarsch der Sonate Op. 26 zu erzielen sein, wo der Haupttheil bei der Wiederholung eine zum Theil andere Vortragsbezeichnung hat, als zu Anfang. Am wenigsten Schwierigkeit bieten kleinere Stellen, die öfter als zwei- oder dreimal vorkommen. Will man dann nivelliren, so muss man es ordentlich machen und nicht, wie es im Adagio der Sonate in C-moll Op. 10 Nr. 1 geschehen ist, eine nur einmal vorkommende Bezeichnung (es handelt sich hier nur um die Bogenbezeichnung beim dritten Achtel)



statt einer dreimal vorkommenden und besseren

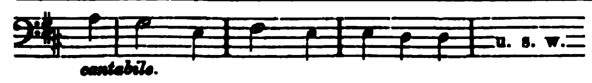


wählen.

Im letzten Satz der Sonate in B-dur Op. 106 hat die linke Hand einmal (Takt 13 bis 18 nach der Vorzeichnung von H-moll) ein Contrathema zu spielen, das in der alten Originalausgabe so wiedergegeben ist:



*) Die obigen Stellen sind der ältesten Originalausgabe nachgeschrieben. Ein anderes Authenticum von der Sonate giebt es nicht. Ueberhaupt ist zu erinnern, dass die mitzutheilenden Stellen, wo nicht das Gegentheil bemerkt ist, überall authentischen Vorlagen (ältesten Originaldrucken, Handschriften u. s. w.) nachgeschrieben sind. Die Vergleichung mit den Lesarten neuer Ausgaben ist dem Leser überlassen.



Auf Grund benachbarter Stellen wird man hier von der 5. zur 6. Note einen Bindebogen ziehen. In keiner der vorliegenden neuen Ausgaben ist der Bogen hinzugefügt worden, und in einer sind sogar die in der alten Ausgabe stehenden Bogen, welche das Thema bei den benachbarten Stellen (9 Takte früher und 7 Takte später) hat, entfernt worden.

Das sind wohl genug Beispiele, um entscheiden zu können, ob bei den neuen Ausgaben da, wo im weitesten Umfange eine Verschiedenheit der Lesarten vorlag, mit der gehörigen Umsicht vorgegangen wurde oder nicht. Es sind nun Stellen vorzuführen, die falsch interpretirt worden sind.

4. Lesefehler.

Die in einer gegen Schluss des ersten Satzes der Sonate in F-moll Op. 57 vorkommenden Stelle *)



stehenden Simile-Zeichen bedeuten jedesmal die Wiederholung der unmittelbar vorhergehenden Figur, d. i. die Wiederholung der nächstvorhergehenden sechs Noten, nicht die einer andern Figur, so dass z. B. die ersten zwei Takte so zu spielen sind:



Beethoven hat das Zeichen überall in diesem Sinne genommen. Hätte er es oben anders gemeint, so würde er z. B. im dritten Takt das zweite Viertel nicht ausgeschrieben haben. Auffallend ist es, wie, bei der Zugänglichkeit des alten Druckes, alle namhaften neuen Ausgaben, von der Haslinger'schen an, die Stelle falsch bringen konnten.

*) Bei der Wiedergabe dieser Stelle sind die Noten der rechten Hand eine Octave tiefer, als sie in der Vorlage stehen, gesetzt und ist darüber 8va~~~ geschrieben worden. In ähnlicher Weise werden einige später vorzubringende Stellen wiedergegeben werden.

Ein Fall anderer Art, auf den schon in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1870 (Sp. 172) aufmerksam gemacht wurde, liegt im ersten Duett im »Fidelio« vor. Die Sache verhält sich folgendermaassen. Ein Copist hatte sich in der Violoncell- und Bassstimme bei der ersten Note des 32. Taktes verschrieben. Beethoven ändert die Note und schreibt, zur Nachachtung für den Copisten oder für seine collationirenden Gehülfen, ein *F* hinzu.

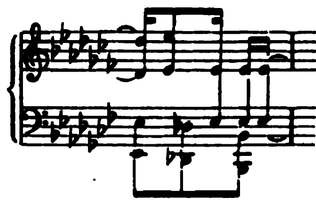


Ein späterer Copist hält das *F* für ein Fortezeichen und trägt es, mehr seiner Pflicht als seinem Verstande folgend, in alle Stimmen. So ist die Stelle auch gedruckt worden. In dem von Beethoven im Jahre 1814 herausgegebenen Clavierauszug des »Fidelio« und in allen gedruckten Clavierauszügen der »Leonore«, wo das Duett in seiner früheren Bearbeitung vorkommt, hat der Takt kein *f*. Dieser Umstand allein könnte beweisen, dass ein *f* nicht hingehört. In der früher erwähnten revidirten Partitur des Kärnthnerthortheaters steht die Stelle uncorrigirt und richtig, ohne *f*.

5. Vermeintliche Verbesserungen.

Carl Czerny hat in der bei Tob. Haslinger in Wien erschienenen Ausgabe der Sonaten Domenico Scarlatti's, deren Redaction ihm anvertraut war, so bedeutend und zum Theil so vortrefflich geändert, dass man anstehen wird, alle seine Aenderungen Preis zu geben und dafür die ursprüngliche Fassung zu wählen. Ein ähnliches, weniger eingreifendes Verfahren hat Czerny bei der Redaction der zwischen 1830 und 1835 bei demselben Verleger erschienenen Ausgabe von Claviercompositionen Beethoven's beobachtet. Es ist aber die Frage, ob man diese Aenderungen, von denen viele sich in neueren Ausgaben erhalten haben, beibehalten oder ausmerzen wird. Wir führen mehrere Stellen an.

In der Sonate in As-dur Op. 26 sind in der dritten Variation im 26. Takt, der in seiner ursprünglichen Fassung so lautet,



zwei Sechzehntelnoten in eine Achtelnote zusammengezogen und zwei Vortragszeichen beigefügt worden. Im Trio des Scherzos derselben Sonate



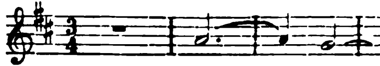
sind ebenfalls Noten zusammengezogen worden. (Neuere Ausgaben haben diese Aenderungen Czerny's beibehalten.)

Im zweiten Satz der Sonate in Es-dur Op. 27 Nr. 1 hat eine Stelle



Bindebogen (von *es* nach *es* und von *as* nach *as*) erhalten. (In neuen Ausgaben sind die Bogen wieder entfernt worden.)

Im ersten Satz der Sonate in D-dur Op. 28 ist von Czerny von der ersten zur zweiten Note der Oberstimme des Themas, so oft dieses erscheint, wie hier angegeben,



ein Bindebogen gezogen worden. In der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe ist der Bogen wieder verschwunden. Im Autograph erscheint die Stelle immer ohne Bogen; es hat auch nie einer da gestanden. In der alten, von Beethoven selbst corrigirten Ausgabe kommt die Stelle mit dem Bogen nur einmal und zwar Takt 22 und 23 vor dem Schlusszeichen des Satzes vor.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen
zu dem in Nr. 13 bis 17 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze.

(Fortsetzung.)

Auch hinsichtlich der übrigen Leser, oder der sogenannten Dilettanten, dürfte den Musikzeitungen dasselbe gelingen, was sie bei der Mehrzahl der Musiker erreichen; nur muss man sich keine Täuschungen machen. Die hauptsächlichste Täuschung besteht darin, sich den Kunstfreund als einen Mann von festen ästhetischen Grundsätzen vorzustellen, der daraufhin für eine bestimmte Richtung zu gewinnen ist und diese dann mit der Kraft des Charakters consequent verfolgt. Der Kunstfreund ist aber vielmehr nur als ein Näscher anzusehen; Grundsätze hat er nicht, wohl aber Geschmack, und darin eben liegt sein Werth und seine Stärke. Er nimmt eine Musikzeitung zur Hand, nicht um bekehrt sondern um belehrt zu werden und zwar in all den Dingen, welche mit dem, was er an Musik übt und hört, in Verbindung stehen. Wer hierin seinen Wünschen entspricht, der ist allerdings wohl im Stande, ihm nach und nach eine gewisse Parteifarbe anzustreichen. Aber man verlasse sich nur nicht allzusehr darauf, denn bei dem nächsten Wetterumschlag verschwindet der schöne Anstrich wieder und es bleibt nichts als was ursprünglich da war: der geschmackvolle Dilettant. Es ist verdriesslich — o du wankelmüthiger Dilettant! Aber nicht er ist zu tadeln, sondern Derjenige, welcher etwas anderes aus ihm machen wollte, als was auf die Dauer aus ihm gemacht werden kann und ihn dadurch von seiner natürlichen Stelle rückte. Denn der Kunstfreund, welcher frei ab und zu geht und sich an nichts bindet, ist ein ebenso nothwendiger Factor, so lange die Kunst wirklich lebendig bleiben soll, als der producirende oder reproducirende Artist.

In dem vorhin angeführten Briefe schreibt Wagner: »Soll es nun aber das Musik liebende Publikum sein, welches solch ein Blatt ernstlich liest? Es ist mir so, als ob man hierauf rechnete; auch mag es sein, dass hie und da nach dieser Seite hin es zu einer guten Wirkung kommt. Gewiss aber will ein solches Publikum keine zu gründlich eingehenden, gar philosophisch demonstrirenden, durch viele Wochennummern unendlich sich hinziehenden Abhandlungen lesen. Diese aber braucht der unglückliche Herausgeber, wenn er das ernstlich gemeinte Format [wie so »ernstlich gemeint«?] seines Blattes ausfüllen und zugleich eine bedeutende d. h. belehrende Tendenz desselben [des Formates?] aufrecht erhalten will. Sie erfuhren, dass ich mich nicht entschliessen konnte, meine grösseren Abhandlungen zur Zerstückelung in Ihrem Blatte zu übergeben. Das ‚Fortsetzung folgt' figurirt hierbei unvermeidlich als Vogelscheuche für den Leser, welcher nur picken will, zum Pflücken der Frucht aber nicht die Kraft hat.« Er kommt daher zu dem Schlusse, dass man »diese ausgearbeiteten Abhandlungen in einer solchen Wochenschrift als übel untergebracht« ansehen müsse. Nun ist das zu unserm Troste ein Fehlschluss, und wir Herausgeber von Musikzeitungen spielen in Wirklichkeit nicht die traurige Rolle, welche Wagner hier beschreibt. Keineswegs nehmen die Leser reissaus, sobald sie eine »grössere Abhandlung« erblicken, und keineswegs betrachten die Redacteure solche Artikel als Lückenbüsser. Dieser Gegenstand lässt sich überhaupt nicht unter eine gemeinsame Rubrik bringen, sondern jeder Fall steht für sich. Wenn Wagner ablehnte, seine grösseren, als Broschüren erschienenen Aufsätze nicht zuerst im »Musikalischen Wochenblatte« bekannt zu machen, so können wir solches wohl begreifen, aus zwei Gründen. Zunächst bürgt sein Name dafür, dass eine von ihm verfasste kleine Schrift auch ohne die Beihülfe einer Musikzeitung schnell in alle betreffenden Kreise dringen wird. In einer literarischen Kundgebung von ihm erwartet man immer etwas Besonderes zu finden, und da solche Schriften gleichsam die Ruhepausen ausfüllen zwischen aufregenden, unter der Theilnahme der Oeffentlichkeit vor sich gehenden künstlerischen Actionen, so üben sie wirklich einen dramatischen Reiz aus, sind für die Leser also unter allen Umständen anziehend. Wollte aber Wagner seinen Fleiss hinführo noch ausschliesslicher auf »ausgearbeitete Abhandlungen« rein sachlicher Materien richten, mit Ausschluss aller pikanten Personalien, so würde selbst er trotz eines allbekannten Namens bald froh sein, unter die Flügel eines »ernsthaft gemeinten« Musikzeitungsformats zu kriechen. Hier würde der Autor dann immer noch das richtige Publikum antreffen, welches das anziehungslos gewordene Buchformat seiner Abhandlung nur theilweise erreichen könnte. Der andere Grund, weshalb Wagner mit Recht seine »Abhandlungen« (um sie unter diesem nicht sehr geeigneten Namen passiren zu lassen) als Broschüren in die Welt schickt, liegt in der Art ihrer Abfassung. Sein Gedankengang ist in Deductionen schwerfällig, seine Darstellungsart weitschweifig mit einer nach Innen spiegelnden Betrachtung; die Sätze schreiten nicht leicht daher, sondern gehen auf Stelzen. Dabei behält der Schriftsteller aber seinen Zielpunkt oder das, was ihm die Feder in die Hand gab, stets unverrückt im Auge und weiss ihn auch dem Leser endlich nachdrücklichst einzuprägen. Der stilistisch etwas beschwerliche Weg, so lange lediglich die rein sachliche Behandlung andauert, wird erheiternd erleichtert durch eingestreute Personalien, die namentlich im Fache des Sarkastischen und Boshaften den geübten Bogenschützen erkennen lassen. Solche Schriften wären in einer Musikzeitung nicht am rechten Platze, da alle ihre Mängel hier grell zu Tage treten würden, aber nicht ihre Vorzüge. Der Werth seiner Schriften liegt nur im Ganzen, und ihr ganzer Reiz in dem pikanten Beiwerk. So etwas muss denn auch als Ganzes auf einmal an das Licht kommen; seine Wirkung ist mehr oder weniger immer die einer Explosion. Die wirklichen oder sogenannten trocknen Abhandlungen sind von anderem Kaliber. An diesen ist jeder einzelne Satz oder Absatz für sich werthvoll und auch für sich fasslich; ob sie zugleich interessant sind, hängt von einer Zufälligkeit ab, nämlich davon, ob die Leser an dem behandelten Gegenstande zur Zeit einen grossen oder geringen Antheil nehmen. Minutiöse Untersuchungen, die in Betreff der Werke Beethoven's augenblicklich auf eine fast allgemeine Theilnahme rechnen können, würden in Sachen Händel's schon viel weniger vor die Oeffentlichkeit zu bringen sein und bei Palestrina überhaupt kaum noch Leser finden. Dem

also, was z. B. Freund Nottebohm zu Aller Belehrung und Vergnügen aus Beethoven's Papieren zusammenstellt, kann ich aus Händel's Manuscripten nur wenig an die Seite setzen, obwohl das vorhandene Material das Beethoven'sche vielleicht um das Dreifache übertrifft. Wollte ich dieses nun in einiger Vollständigkeit durch die Musikal. Ztg. bekannt machen, so müsste ich allerdings befürchten, dass hierbei, wie Wagner versichert, »das ‚Fortsetzung folgt' unvermeidlich als Vogelscheuche für den Leser« figuriren würde, um so mehr, da ich bekanntlich derjenige bin, welcher nichts versteht und nichts gelten lässt als Händel, den ich aber, wie tiefe Kenner bereits entdeckt haben, falsch verstehe. Also muss ich meine Papiere wohl oder übel für jetzt zu Hause lassen. Nottebohm's Beethoveniana werden hier besonders noch deshalb angeführt, weil sie zugleich ein Beispiel liefern von der günstigen Vermittlung der Musikzeitungen zwischen Autor und Publikum. Als der Verfasser die ersten Abschnitte mir zusandte, hatte er für den Umfang seiner Mittheilungen bescheidene Grenzen gezogen. Weil ich Alles aufnahm und zwar — was die Hauptsache ist, wenn Autor und Leser sich wirklich kennen lernen sollen — unverkürzt, so kam immer mehr, die Leser wurden aufmerksam, dem Einen war dieses, dem Andern jenes für seine Musikübung willkommen, und endlich wurde das Interesse so allgemein, dass der Herr Verfasser in einem stattlichen Bande erscheinen konnte. Der umgekehrte, mit einer Buchpublication anfangende Weg würde sicherlich nicht zu demselben günstigen Ziele geführt haben. Hier liegt also ein Fall vor, wo ein sehr häufiges »Fortsetzung folgt« die Leser nicht nur nicht verscheuchte, sondern erst recht aufmerksam machte und für den Autor heran bildete, und derartige Beispiele werden sich mehrere finden. Natürlich sind das alles nur kleine Dienste, welche solche Zeitungen der Kunst leisten; aber so gänzlich nutzlos, ja fast verächtlich ist unsere Thätigkeit doch nicht, wie Wagner sie darstellt.

Von »Recensionen« hält derselbe natürlich noch weniger als von Abhandlungen, das können wir sehr gut begreifen. Sie gehören aber zu unserm nothwendigen Haushalt, freilich oft auch zu unserm Hauskreuz, wenn man es gern Allen recht machen und zugleich der Gewissenhaftigkeit genügen möchte. Ob sie wirksam und zwar in guter Weise wirksam sind, hängt grossentheils von der Stellung des Blattes ab, von dem Ansehen oder Vertrauen, welches dasselbe sich erworben hat. Diesen Punkt, die Bedeutung der Redaction, hat Wagner garnicht gewürdigt, daraus erklären sich seine Fehlschlüsse. Wenn er uns (zunächst natürlich dem »Musikal. Wochenblatt«) den Rath ertheilt, in »der jetzt so wunderlich sich ausbreitenden musikalischen Oeffentlichkeit nichts eigentlich ernst zu nehmen«, und als Muster solcher »einzig richtigen Behandlung« Hrn. W. Tappert aufstellt, so würde die Befolgung eines solchen Receptes uns sehr bald noch um den Rest unserer kleinen Position bringen, welche wir bei dem schwammartigen Aufsaugen aller Interessen durch die grossen Tagesblätter und dem dadurch erzeugten Leserleichtsinne nur mit Mühe erworben haben. Wir freuen uns der Wahrnehmung, dass Herr Fritzsch als Redacteur des Musikal. Wochenblattes hierin mit uns gleicher Ansicht sein wird; denn er hat bei aller Verehrung des Mannes, die gewiss vollgültig ist, sich doch die Freiheit genommen, in seinem Redactionsverfahren die Unabhängigkeit zu wahren, wie Pflicht und Würde es erheischen, und seine Collegen dadurch zu Dank verpflichtet. Wenn wir einander nicht mehr als feindselige Concurrenten, sondern wirklich als Collegen betrachten, so haben wir damit den Hauptschritt gethan, welcher zur Hebung des Ansehens der Musikzeitungen erforderlich ist; denn Niemand kann uns als Redacteure achten, wenn wir uns nicht gegenseitig Achtung erweisen. Das Schimpfen auf die musikalischen Zeitungen hört von selber auf, sobald die Herausgeber gegen einander nicht diesen Ton anschlagen; hierin liegt die Heilung des Uebels. Sind wir nur erst dahin gelangt, wenigstens in einigen Organen, so wird dann selbst Wagner den Nutzen solcher Fachblätter nicht mehr in Frage stellen. Denn sie können nicht nur mit Erfolg für bestimmte Richtungen und Meister Propaganda machen, sondern bilden im Vergleich zu dem peripherischen Feuilleton der politischen Blätter überhaupt das Centrum, in dem die Hauptfragen entschieden werden und von welchem aus sich die Resultate zwar langsam aber sicher in weitere Kreise verbreiten.

(Fortsetzung folgt.)

Münchener Musikbrief.

XI.

F. St. Im Juni. Mein letzter Musikbrief schloss mit dem Monate März. Gleich der erste April brachte eine Triosoirée der Herren Bussmeyer, Abel und Werner, die zweite dieser Saison, welche mit dem reizenden Edur-Trio von Jos. Haydn begann. Das Spiel hatte zu wenig Nüancirung und Wärme; man merkte es eben den Vortragenden an, dass sie sich selten mit Jos. Haydn beschäftigen. Herr Bussmeyer spielte hierauf Beethoven's Clavier-Variationen über das Eroica-Thema und litt dabei unter dem sichtlich lähmenden Einflusse des zur Unsitte werdenden, an sich ohnehin werthlosen Auswendig-Spielens, indem sich theils eine Unruhe, theils eine Gleichgiltigkeit des Vortrages geltend machte, welche sonst Herrn Bussmeyer fremd zu sein pflegten. Sein Compositionstalent spiegelte sich freundlich in fünf recht hübsch erfundenen Liedern, welche Fräul. Meysenheym mit Wärme und verständiger Auffassung sang, sogar noch eines zugebend, um das halbe Dutzend voll zu machen. Die Lieder sind gut declamirt und schienen recht sangbar zu sein mit Ausnahme des »O schneller, mein Ross«, welches auch der zungenfertigste Vortrag nicht in diesem Tempo würde zur Geltung bringen können. Schumann's Esdur-Quintett Op. 44 gilt mit Recht als eines der schwungvollsten und bedeutendsten Werke dieses Meisters; es erfordert aber seine vollendete Aufführung vor Allem ein sehr gutes, ganz zusammengespieltes Streichquartett. Der Mangel des letzteren machte sich namentlich bei den ersten beiden Sätzen mehrfach bemerklich; der Clavierpart kam durch Herrn Bussmeyer sehr gut zur Geltung.

Die vierte Soirée der königl. Vocalkapelle am 4. April begann mit Joh. Seb. Bach's kunstvoller, zweichöriger Motette »Fürchte dich nicht«; nach dieser für die Vortragenden und Hörer complicirten und schwierigen Composition war ein einfaches vierstimmiges »*Adoramus*« des Bolognesers G. A. Perti mit seinem herrlichen vocalen Wohlklange von schönster Wirkung: nebst dem vierstimmigen »*Tenebrae factae sunt*« von Palestrina wurde es ausgezeichnet gesungen. Der kgl. Kammermusiker Herr Müller spielte Mozart's bekanntes Larghetto aus dem Clarinett-Quintett in der Transcription für Violoncell; an Schönheit und Lieblichkeit der Cantilene, wie an Fülle des Tones vermag er es wohl mit jedem Cellisten aufzunehmen. Der Chor sang hierauf zwei altdeutsche Gesänge: ein zartes fünfstimmiges Madrigal von Hasler, wobei einige Mitwirkende durch übereifriges Vorsingen die gewohnte Präcision störten, und den heitern »Gutzgauch« von Lemlin. Unstreitig die schönste und genussreichste Nummer des Abends war Mozart's Offertorium »*Misericordias domini*« für Chor, Streichorchester, Oboen, Hörner und Orgel, componirt 1775, also im 19. Lebensjahre des Meisters. Die ganze künstlerische Reife des Jünglinges Mozart ist durch Form und Inhalt dieses Stückes vollkommen ausgesprochen; in der interessantesten Weise wechselt die homophone Behandlung mit der klarsten Polyphonie ab und die Grundstimmung ist durchgehends mei-

sterhaft festgehalten. Die zweite Abtheilung des Concerts wurde eingenommen durch die »Loreley« für Soli, Chor und Orchester von Ferd. Hiller. Das Werk war mir bisher selbst dem Namen nach unbekannt; ich hätte nicht bedauert, wenn es mir unbekannt geblieben wäre. Noch keine Composition Hiller's hat mich so wenig befriedigt; zum Theil mag hieran der Mangel jeder Originalität, zum Theil die prätentiöse und lärmende Orchesterbegleitung bei dem grössten Theile der Soli Schuld tragen. Frl. Görz, noch Musikschülerin, hatte an Stelle des heiseren Frl. Meysenheym die Partie der Loreley rasch übernommen und verdient für die musikalische Sicherheit und poetische Empfindung, wie für die correcte gesangliche Leistung alle Anerkennung; Herr König sang den »Fischerknaben« sehr ansprechend. Chor und Orchester waren befriedigend.

In der zweiten Quartettsoirée am 8. April erschien ein in öffentlichen Concerten und leider auch auf der Bühne immer seltenerer Gast: Carl Ditters von Dittersdorf, geb. 1739, gest. 1799, mit einem ausserordentlich zierlichen, nur dreisätzigen, höchst anmuthigen Quartette in B-dur, welches bei ganz trefflicher Wiedergabe eine sehr lebhafte Anerkennung fand. Ihm folgte Cherubini's Esdur-Quartett, dessen erstes Allegro nach kühnen und feurigen Ansätzen in eine gewisse Trockenheit verfällt, wofür hinwiederum ein bewunderungswürdig variirtes Larghetto und ein reizvoll neckisches Scherzo reichlich entschädigen. Der bedeutende Eindruck, welchen Cherubini's Werk unleugbar machte, wurde gleichwohl abgeschwächt durch das darauffolgende durchaus geniale C moll-Quartett aus Op. 18 von Beethoven, dessen Menuetto nach dem vorhergehenden *Andante scherzando quasi Allegretto* in etwas langsamerem Tempo mehr gewirkt hätte. Dass die Herren Walter, Steiger, Thoms und Müller sich im Zusammenspiele immer mehr vervollkommnen, bewies wieder die ganze Aufführung, vor Allem der in dieser Beziehung als Prüfstein geltende Dittersdorf und Cherubini's Scherzo. Indessen möchte doch dem Quartette ein freundlich warnendes *ne quid nimis!* in Bezug auf seine *ppp* und *fff* zuzurufen sein, damit ersteres nicht zu undeutlich, letzteres nicht zu rauh wird. Der tüchtige Secundarius aber wird gut thun, bei melodieführenden Stellen etwas mehr in den Vordergrund zu treten.

Nach langer Pause hatte die musikalische Akademie wieder einmal G. F. Händel's »Messias« auf das Programm und zwar auf jenes des Palmsonntag-Concertes gesetzt, doch nicht ganz freiwillig: es war J. Seb. Bach's »Matthäuspassion« beabsichtigt gewesen, aber die Aufführung zumeist durch Herrn Vogl's Unlust sich zu betheiligen, wo ihm höchste Honorare nicht in Aussicht stehen, unmöglich gemacht worden. Der Wechsel war nicht zu bedauern; denn der »Messias« ist der »Matthäuspassion« mindestens ebenbürtig und, wie bemerkt, hier viel länger nicht gehört worden. Ob nicht der »Messias« als eines der vollendetsten Werke seiner ganzen Gattung zu betrachten sei, da es dieselbe nach Text, Form und Inhalt der Musik am reinsten und mächtigsten vertritt, wird der Herr Redacteur dieser Blätter hoffentlich bald ausführlich erläutern. Einem anderen musikalischen Classiker, nicht kleiner als Händel selbst, war es bekanntlich vorbehalten, des Letzteren Werke in Wien bekannt machen zu helfen: W. A. Mozart. Er hielt es für angemessen, um das durch eine glänzendere Instrumentation verwöhnte Publikum nicht durch den so ganz verschiedenen Klang des Händel'schen Orchesters im Genusse des Wesentlichsten irre zu machen, die Blasinstrumente theils zu verstärken, theils zu modificiren, zumeist um die fehlende Orgel zu ersetzen. Dass Mozart in der instrumentalen Ausführung mancher Stücke weit über die Berechtigung hinausgegangen ist, welche man einem fremden Kunstwerke gegenüber zugestehen kann, unterliegt, wie O. Jahn treffend ausführt, keinem Zweifel; so ist aus manchen Nummern etwas ganz Anderes geworden, als Händel gewollt hat. Mozart's Bearbeitung entstand nur durch die damals maassgebenden Verhältnisse und hatte weder den Zweck, noch das Recht, das Original zu verdrängen oder gewissermaassen als rechtmässige, verbesserte Auflage desselben zu gelten. Die philologisch-historische Auffassung, welche die moderne Bildung so sehr durchdringt, verlangt aber, dass ein Kunstwerk ganz so, wie es der Künstler geschaffen, zur Darstellung gelange. Es wäre daher auch bei der hiesigen Aufführung die Originalpartitur der Mozart'schen Bearbeitung weit vorzuziehen gewesen. Gestrichen waren fünf Chöre, drei Arien und ein Duett, letzteres — »O Tod, wo ist dein Stachel« — entschieden mit Unrecht. Die im Allgemeinen ungeachtet ziemlich oberflächlicher Vorbereitung gute Aufführung unter Levi's Leitung, war theilweise von mächtigster Wirkung, welche sich namentlich nach dem grandiosen »Allelujah« in stürmischem Beifalle Luft machte, wie ihn nur die allgemeinste Begeisterung des Auditoriums ertönen lässt. Einige Arien und Chöre waren jedoch etwas zu schnell im Tempo: so z. B. »Alle Thale«, dann »O du, die Wonne« und »Der Herde gleich«; andere, wie »Ehre sei Gott« und das »Allelujah« waren zu sehr in modern-coquetter Weise aufgefasst. Der mächtige Gesangschor sang ebenso kraftvoll als präcis und sicher; das Orchester hätte namentlich die Arien häufig genauer und exacter begleiten dürfen. Die Solisten waren Fräulein Görz und Schefzky, die Herren König und Henschel. Frl. Görz hat treffliche Anlagen zu einer musikalisch sicheren und technisch correcten Sängerin und eine grosse Stimme; die nöthige Tiefe der Auffassung und des Ausdrucks für derartige Werke muss sie sich aber erst erwerben. Hierin war ihr Fräulein Schefzky überlegen; während die erste Arie, weil sie etwas zu tief lag, nicht so ganz zur Geltung kam, hat Fräulein Schefzky die Arie »Er ward verschmähet« mit edler Auffassung und wohlthuender Wärme gesungen und hierfür mit Recht lebhafte Anerkennung verdient. Herr König sang die Tenorpartie ebenfalls mit Verständniss und gefühlvollem Vortrage, zeigte aber zu wenig Vertrautheit mit den Händel'schen Coloraturen und Recitativen, bei welch letzteren er einzelne Worte ganz ausser Satzverbindung zu bringen pflegte. Da bot Georg Henschel von der Hochschule aus Berlin ein Muster stilvollen Oratoriengesanges: die musikalische und textliche Phrasirung war trefflich, die Auffassung bedeutend und die Coloratur von leichtester Beweglichkeit. Die Stimme ist allerdings nicht gross und hat einen leichten nasalen Beiklang, an den man sich erst gewöhnen muss; allein im Laufe des Abends entwickelte sie sich mehr und mehr und erreichte in der Arie »Sie schallt, die Posaune« so ziemlich ihren Höhepunkt. Es muss wohl zugegeben werden, dass Herr Henschel allein unter den Solisten seiner Partie ganz ebenbürtig und gewachsen war und dies sollte bei einer Messias-Aufführung in München nicht behauptet werden können.

Im vierten und letzten Abonnementconcerte der musikalischen Akademie am 17. April hörten wir Beethoven's achte Symphonie, Weber's ritterlich schwungvolle Euryanthe-Ouvertüre, das Es dur-Clavierconcert von Liszt, gespielt von Herrn Bussmeyer, eine Arie aus Händel's »Alexanderfest« und Lieder von Schubert und Schumann, gesungen von Herrn Henschel. Die Symphonie erhielt im Ganzen einen exacten und wohlschattirten Vortrag; im *Allegretto scherzando* erschien mir jedoch das Tempo gerade um so viel zu langsam, als es im Finale zu rasch war. Hierdurch büsste ersteres einen Theil seiner neckischen Grazie ein, während letzteres und die Weber'sche Ouvertüre den Herrn Hofkapellmeister Levi wieder einmal recht als »feurigen Kapellmeister« erkennen liessen. Herr Bussmeyer hat die grosse und schwierige Aufgabe, welche Liszt's Clavierconcert

bot, mit technischer Bravour und Sicherheit gelöst; jedenfalls ist aber zu bedauern, dass er durch die Wahl dieses zerrissenen, skizzenhaften und theilweise sehr tief herabsinkenden Musikstückes verhindert wurde, alle seine künstlerischen Eigenschaften in dem Maasse zu entfalten, wie es ihm bei einem der wenig gehörten Mozart'schen oder Weber'schen Clavierconcerte ermöglicht worden wäre. Die Gesangsvorträge zeigten Herrn Henschel wieder ebenso als eminenten Techniker wie als empfindungsvollen Künstler. Seine volleren Töne liegen weniger in der Mitte als in der Höhe und in der Tiefe. Die merkwürdig leichte und sichere Coloratur habe ich oben schon hervorgehoben. Seine Vortragsnüancen sind höchst wirksam, erzielen aber manchmal ein zu gehauchtes Piano, so dass die Consonanten des Textes fast verschwinden. Herrn Henschel's Erfolg war mit Recht wieder ein sehr grosser. Den Bericht über die Akademie-Concerte darf ich aber nicht schliessen, ohne zu bemerken, dass man diesmal den unerschöpflichen Classiker Jos. Haydn ganz vergessen hat; denn dass er absichtlich bei Seite gesetzt wurde, ist doch hoffentlich nicht anzunehmen? (Schluss folgt.)

Berichte.

Basel, 20. Juni.

Den Schluss der diesjährigen Concertsaison bildete die Aufführung von Schumann's Paradies und Peri in der Martinskirche am 6. Juni durch den Gesangverein unter Leitung des neuen Kapellmeisters Herrn Volkland. Die Aufführung hat im Allgemeinen, Dank dem reizenden Werke und vortrefflichen Leistungen, sehr angesprochen, obschon sie mit einigen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Vorerst stand das Local, eine kahle Kirche mit weissgetünchten Wänden, mit dem Colorit und Wesen des Werkes in allzu starkem Widerspruch; schon bei früheren Aufführungen hatten wir den nämlichen Eindruck. Die Kirche hat zwar seit 28 Jahren, wo sie mit einem Podium zu Musikaufführungen hergerichtet wurde, zu solchen Zwecken, anfangs ausschliesslich bei Oratorien, dann auch zu sonstigen Orchester- und Chorconcerten gute Dienste geleistet; man musste froh sein darüber, weil ein geeignetes geräumiges Local sonst nicht verfügbar wird. Vom nächsten Winter an wird voraussichtlich der in Bau begriffene grosse Musiksaal (für 1200 Zuhörer) eine geeignetere Stätte bieten. Sodann, ein zweites Hinderniss, hatte kurz vor der Aufführung ein Wechsel in der Besetzung einer Solopartie stattgefunden, unter welchem die Hauptprobe sehr litt. Endlich war zu bedauern, dass bei blos zwei Orchesterproben die Feinheiten der Instrumentirung nicht so zur Geltung kamen und die Begleitung überhaupt nicht so ausgeführt wurde, wie von unserm Orchester nach seiner Zusammensetzung es zu erwarten war. Die Chöre waren von Herrn Kapellmeister Volkland mit Fleiss einstudirt worden und verfehlten in der Mehrzahl ihre Wirkung nicht; wenn nicht von allen gesagt werden kann, dass sie gut ausgeführt wurden, so ist die Schuld darin zu suchen, dass namentlich der Frauenchor sich noch nicht völlig gewöhnt hat, dem Taktstab und damit jeder Nüancirung der Bewegung sogleich zu folgen. Von den Solopartien war die Basspartie in den Händen eines tüchtigen, um das hiesige Musikleben sehr verdienten Dilettanten, die Tenorpartie mit einem bei Aufführungen in Deutschland gesuchten Sänger besetzt, der mit seiner schönen Stimme in Werken der ältern Schulen Gutes leistet, dem aber Schumann und die Peri etwas fremd zu sein schien. Frau Seubert-Hausen von der Mannheimer Oper sang die Altpartie mit Sicherheit, Geschmack und Wärme. Das Interesse der Aufführung concentrirte sich aber unserm Gefühle nach in der Leistung der Frau Walter-Strauss, die ausser der Peri auch noch die Jungfrau sang und diese sowohl an Ausdauer als an empfindungsvollen Vortrag und musikalische Durchbildung grosse Anforderung stellende Aufgabe rühmlich löste. Die Sängerin hat sich gerade durch ihre wesentlich musikalischen Vorzüge in Deutschland verdienten Ruf erworben, und man kann wohl sagen, gerade in Schumann sei sie besonders zu Hause. So entspricht auch die Partie der leichtbeschwingten, empfindungsreichen Peri ihrem künstlerischen Wesen vortrefflich und wurde einerseits mit reizender, dem innersten Gefühl entquellender Innigkeit, anderseits mit hinreissendem Schwung von ihr gesungen, so dass die Titelrolle in ihr eine künstlerische Personification fand, welche wesentlich der Aufführung das richtige Gepräge und dem Werk eine eindringliche Darstellung verlieh, das ganze Auditorium zu lebhaftem Danke verpflichtend.

(Eine Aufführung der Passion von Heinrich Schütz in Darmstadt am 19. März.) *S. K.* Der evangelische Kirchenchor in Darmstadt hat sich die Aufgabe gestellt, den Chorgesang a capella zu pflegen und vorwiegend die Meisterwerke alter Zeit zur Aufführung zu bringen. Er besteht erst seit zwei Jahren und verdankt seine Gründung einigen kunstverständigen und kunstbegeisterten Dilettanten, zu denen auch sein Dirigent gehört, Professor Bender jun. Der Verein betheiligt sich an der gottesdienstlichen Feier in der evangelischen Stadtkirche und veranstaltet zuweilen Kirchenconcerte, zu denen der Eintritt unentgeltlich gestattet ist.

Zu einer Aufführung in der Fastenzeit wählte man nun in diesem Jahre das Passionsoratorium von Heinrich Schütz, nach den vier Passionen des alten Meisters zusammengestellt und bearbeitet von Carl Riedel in Leipzig. Riedel sagt in einer Einleitung, die der Partiturausgabe im Jahre 1870 vorausgeht, zur Rechtfertigung seines Unternehmens: »Eine Aufführung der Schütz'schen Passionen in ihrer ursprünglichen Gestalt dürfte die Geduld von Zuhörern der Gegenwart zu sehr in Anspruch nehmen, da die meisten der Recitative sich auf durchgängige Psalmodien beschränken und nur an einzelnen Stellen ausgeschmückt sind. Die Chöre dagegen sind ungemein lebendig, aber ausser den Schlusschören der vier Passionen nicht geeignet zur Einzelwiedergabe, obgleich sie durch die Wahrheit des Ausdrucks und Schönheit der Form entzücken. Ich versuchte nun eine Zusammenstellung der schönsten Chöre aus den vier Passionen, an sich unverändert, nur bisweilen transponirt, nach dem Faden der Erzählung und fügte die hiezu gehörigen Psalmodien ein, nach Erforderniss ebenfalls transponirt. Letztere im Original ohne rhythmische Eintheilung im Einzelnen und ohne Begleitung, brachte ich zum Zweck der jetzigen Vorführung in feste Recitativgestalt mit Orgelbegleitung nach dem Schütz'schen Originalvorbild in seinem Werke »Sieben Worte« mit Orgelbegleitung.« Die Bearbeitung macht in solcher Gestalt vollständig den Eindruck eines einheitlichen Werkes, nichts Fremdes und Störendes moderner Art hat sich eingeschlichen.

Die Aufführung dieses Werkes in Darmstadt soll die erste gewesen sein in Süddeutschland, nachdem es in Leipzig seit 1858 schon ein Repertoirstück des Riedel'schen Vereins ist. Heinrich Schütz nimmt bekanntlich eine hervorragende Stellung ein in der Geschichte deutscher Kunst, er wird häufig »der Vater der deutschen Musik« genannt und finden wir allerdings in seinen Werken die Keime der inhaltreichen und vollendeteren Tongebilde eines Bach und Händel in späterer Zeit. Beim Hören der Schütz'schen Passionsmusik drängt sich unwillkürlich der Vergleich auf mit den Passionen Bach's und könnte man erstere die Grundform aller deutschen Passionsmusik nennen. Dem Text steht der Titel voran: Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi, und theilt sich das Ganze in vier Abschnitte, in welchen kurz die Hauptmomente der Leidensgeschichte dargestellt sind, erster Theil: Einleitung, zweiter Theil: Gefangennahme (eigentlich Fortsetzung des ersten Theils), dritter Theil: das Gericht, vierter Theil: die Kreuzigung. Jeder Theil enthält eine Anfangs- und Schlussbetrachtung der Christengemeinde, innerhalb welcher die Recitative des erzählenden Evangelisten und der handelnden Hauptpersonen mit kurzen vierstimmigen Chorsätzen wechseln. Der vorwiegend lyrisch-epische Charakter des Textes und der Musik verändert sich häufig zu grosser dramatischer Bewegtheit, und überraschend ist die Wirkung, welche mit scheinbar so einfachen Mitteln hervorgebracht wird. Arien, Duette und weiter ausgeführte Chorsätze sind nicht vorhanden, nur einzelne Anläufe dazu, wie ein kleines Duett der falschen Zeugen, einzelne Theile des Gesanges von Christus (die Einsetzungsworte des heiligen Abendmahls z. B.), der Schlusschor des letzten Theils. Eine ergreifende Innigkeit durchzieht das Ganze und ist namentlich in den lyrischen Chören die Grundstimmung, sowie in den mehr dramatischen Theilen die Situation in der treffendsten Weise durch die Musik ausgesprochen. Die Töne schmiegen sich dem Worte an in unmittelbar ergreifendem Ausdruck der Empfin-

dung, und findet man die feinsten Züge dieser Art in vielen Recitativen und Chören. Der alte Meister war ein Zukunftsmusiker im besten Sinne, denn trotz der feinen, ganz ins Kleine malenden Charakteristik, geht nie der schöne melodische Fluss verloren. Alterthümlich fremdartig erscheint Anfangs nur das psalmodirende Recitativ des Evangelisten. Die einzelnen Theile dieser Passion müssten sehr geeignet sein zur Verwendung beim Gottesdienst in der österlichen Zeit, und kann man sich das Ganze gleichsam als eine Erinnerungsfeier der ersten christlichen Gemeinden denken im Gegensatz zu der grossartigen Darstellung der Leidensgeschichte Jesu in der Matthäuspassion von Seb. Bach.

Die Leistungen des Chors und der Solisten, Dilettanten aus Darmstadt und Frankfurt, waren vortrefflich. Der Chor sang mit grosser Reinheit, vollkommener Sicherheit, schönstem Wohlklang und feinster Schattirung des Vortrags. Namentlich der Sopran besitzt vorzügliche Stimmen.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. Juli 1876. **Nr. 27.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten. (Fortsetzung.) — Aus dem Leipziger Stadtbuche. — Pariser Opern-Bericht. — Münchener Musikbrief. XI. (Schluss.) — Anzeiger.

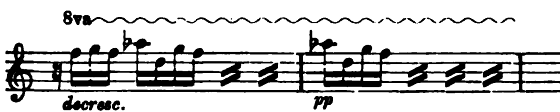
Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten.

Von G. Nottebohm.

5. Vermeintliche Verbesserungen.

(Fortsetzung.)

Im ersten Satz der Sonate in C-dur Op. 53 ist bei der Stelle für die rechte Hand im 58. und 59. Takte des dritten Theils, die im Autograph und, mit Ausnahme einer Note, im ältesten Originaldruck so lautet,



siebenmal die Note *d* in *f* umgeändert worden. Im letzten Satz derselben Sonate ist im 27. und 28. Takt, welche im Autograph und im alten Druck so lauten,



jedesmal die siebente Note (*f*) verändert worden. Dieselbe Aenderung (*g* statt *f*) ist später, wo dieselbe Stelle wiederkehrt, vorgenommen worden. (Neue Ausgaben haben diese Aenderungen Czerny's beibehalten.) Geringfügiger erscheint eine im 12. Takt des zweiten Satzes in der linken Hand vorgenommene Aenderung. Die Stelle lautet im Autograph*) und in der alten Originalausgabe so:



Beethoven mag den hier von der 6. bis zur 7. Note stehenden Bogen gezogen haben, um den scharfen Zusammenklang der Noten {*d* *c* *b*} zu mildern. Czerny hat den Bogen entfernt. (In neuen Ausgaben ist nicht nur der Bogen wieder hinzugefügt worden, sondern man hat auch zwischen den gleichzeitigen unteren Noten [*b* und *b*] einen Bogen angebracht.)

*) Herr Dr. Edm. Schebek in Prag war so freundlich, die Stellen mit dem in seinem Besitz befindlichen Autograph zu vergleichen. Die zweite Note der Stelle aus dem ersten Satz lautet im alten Druck fälschlich (eine Terz höher) *h*.

XI.

Im letzten Satz der Sonate in F-dur Op. 54 ist der siebente Takt vor dem Schlusszeichen

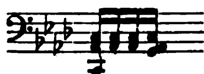


in der rechten Hand so



geändert worden. (In neuen Ausgaben ist man auf die frühere Lesart zurückgekommen. Nur sind die Noten etwas anders geschrieben worden.)

Im ersten Satz der Sonate in As-dur Op. 110 sind zwei zu Anfang des 89. Taktes in der linken Hand



stehende Noten (die oberen Noten *c* und *as*), die sowohl im Autograph als in einer revidirten Abschrift und in der alten Schlesinger'schen Originalausgabe vorkommen, entfernt worden. (Neuere Ausgaben haben sie wieder aufgenommen.)

Einige von diesen Aenderungen Czerny's lassen sich als Verbesserungen hinnehmen; einige nicht. Zu ersteren kann man die in den Sonaten Op. 27 Nr. 1, Op. 54 und Op. 110 vorgenommenen rechnen. Als eine durchaus willkürliche, nicht zu begründende Aenderung erscheint die in der Sonate Op. 28 vorgenommene. Nach dem Vorgang der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe scheint sie auch aus allen neueren Ausgaben verschwunden zu sein. Die im letzten Satz der Sonate Op. 53 vorgenommene Aenderung ist so glücklich, dass man sie der echten Lesart vorziehen könnte und sie vielleicht ungern aufgeben wird.

C. Czerny hat auch Vortragszeichen hinzugefügt und geändert. Im ersten Satz der Sonate in B-dur Op. 22 hat er bei dieser



und bei der späteren analogen Stelle »*dimin.*«, ferner bei dieser



und bei ähnlichen Stellen Schleifbogen beigefügt.

In der Sonate in As-dur Op. 26 sind im 7. und 8. Takt der dritten Variation



Verstärkungszeichen (*sf* und >) beigefügt. In der fünften Variation ist ein im 17. Takt vor dem Schlusszeichen stehendes »*cres*« in »*decres.*« umgeändert worden, und im Scherzo haben zwei im 11. und 12. Takt des zweiten Theils



angebrachte Verstärkungszeichen eine andere Stellung (um ein Viertel früher) bekommen. Die vorletzte Aenderung ist als eine Verbesserung hinzunehmen, die letztere nicht. (Neuere Ausgaben haben Czerny's Aenderung bei der vorletzten Stelle fallen lassen, bei der letzten nicht.) Bei der letzteren Stelle hat man sich so sehr an die einmal eingeführte Bezeichnung gewöhnt, dass man ungern die ursprüngliche Bezeichnung annehmen wird. Beide Bezeichnungen, sowohl die ursprüngliche als wie sie geändert wurde, haben etwas Widerstrebendes. Das bei dem ersten Viertel des dritten Taktes der Stelle plötzlich eintretende *p* dürfte am meisten gegen die jetzige Bezeichnung sprechen.

Wie in der Sonate Op. 22 und zum Theil in der Sonate Op. 26, so ist Czerny auch in anderen Werken durch beigefügte Vortragszeichen dem Spieler zu Hülfe gekommen. Nöthig sind aber derartige Zusätze nicht. Echt sind sie auch nicht. Im Ganzen muss man sich gegen ihre Einbürgerung erklären. Am annehmbarsten sind wohl die in der *Sonate pathétique* Op. 13 beigefügten, aus den neueren Ausgaben meistens verschwundenen Vortragszeichen aus dem Grunde, weil Czerny, nach seiner Aeusserung, diese Sonate »unter Beethoven einstudirt« hat und also seine Zuthaten oder Aenderungen einen gewissen authentischen Werth und eine traditionelle Bedeutung haben können. *)

Wir kommen nun auf Aenderungen, die nicht von Czerny, sondern von Anderen herrühren.

Zu Anfang des zweiten Theils des ersten Satzes der Sonate in A-dur Op. 2 Nr. 2



*) Czerny hat die Sonate auch in seiner »Kunst des Fingersatzes« (5. Heft) herausgegeben.

hat man, offenbar der Eurythmie wegen, aus einer Pause von zwei Takten eine von einem Takt gemacht. Im nämlichen Theil (zu Anfang des 15. Taktes nach dem Wiederholungszeichen)



hat man, wahrscheinlich um Octaven-Parallelen zu entfernen, die Beethoven gemacht, aber nicht gescheut hat, eine Note (das untere *g*) weggelassen. Zu Anfang des Trios im Scherzo derselben Sonate ist ein *p* beigefügt worden. Der alte Originaldruck hat da gar kein Vortragszeichen.

Im zweiten Takt des ersten Satzes der Sonate in Es-dur Op. 7



hat man, wahrscheinlich um ein zu kurzes Liegenlassen des Accordes zu verhindern, aus Viertelnoten Dreiachtelnoten gemacht.

Takt 11 vor Schluss des ersten Theils des ersten Satzes der Sonate in C-moll Op. 10 Nr. 1



ist »*p*« in »*dolce*« verwandelt worden. (Ein bei der späteren Parallelstelle, Takt 13 vor dem Schlusszeichen des Satzes, stehendes »*p*« ist in neueren Ausgaben vergessen worden.) Im 14. Takt des zweiten Satzes derselben Sonate



und bei der später etwas verändert vorkommenden Parallelstelle (Takt 59) sind Vortragszeichen (*sf* >) beigefügt worden. Im 34. Takt desselben Satzes



und ebenso bei der späteren Parallelstelle (Takt 81) ist ein »*sf*« beigefügt worden. Dem 40. Takt desselben Satzes

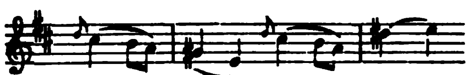


hat man ebenfalls Vortragszeichen (*f* >) beigefügt. Die spätere Parallelstelle (Takt 87) ist im alten Druck zu Anfang mit »*p*« bezeichnet. Demnach müsste jene Stelle dieselbe Bezeichnung erhalten. Zu Anfang des 53. Taktes hat man ein »*p*«, und zu Anfang des 58. Taktes ein »*cresc.*« beigefügt. Am Schluss desselben Satzes und gegen Schluss des folgenden Satzes hat man den Gebrauch des Pedals vorgeschrieben. Im alten Originaldruck der drei Sonaten ist nirgends Pedal (*senza sordini*) angezeigt. Im letzten Satz der Sonate in C-moll ist auf dem zweiten Viertel des 38. (vollen) Taktes



und ebenso bei den späteren drei analogen Stellen (Takt 41, 95 und 98) ein *sf* angebracht worden.

Im ersten Satz der Sonate in D-dur Op. 10 Nr. 3 hat man bei dieser wiederholt und in anderer Lage vorkommenden Stelle



den auf das zweite Taktviertel fallenden Noten zum Zeichen der Kürzung Staccato-Punkte beigefügt. Ueberdies hat man die Vorschlagsnoten fälschlich geändert, so dass man verleitet wird, sie, statt lang, kurz zu spielen. Im letzten Satz derselben Sonate



hat man dem letzten Viertel des 9., 11., 13., 64. und 66. Taktes ein *sf*, und dem ersten Viertel des 64. Taktes ein *f* beigefügt. (Die letzterwähnte Stelle soll, wie die erste, nach der alten Originalausgabe noch *piano* gespielt werden.)

Im letzten Satz der *Sonate pathétique* sind Takt 52



und 50 vor dem Schlusszeichen Vortragszeichen (<) beigefügt worden. Ferner hat man im letzten Takt desselben Satzes ein *fff* angebracht. (Die alte Originalausgabe bringt ihr letztes Vortragszeichen (*ff*) beim ersten Viertel des vorletzten Taktes.)

In der Sonate in B-dur Op. 22 sind Takt 21 und 20 vor Schluss des zweiten Satzes



und im dritten Satz mehrere Vortragszeichen beigefügt worden. Das *cresc.* und *fz* im 14. Takt des zweiten Theils des Menuetts, das > im nächsten Takt, das *f* zu Anfang des Minore, das *sf* bei der ersten und fünften Note des zweiten Theils des Minore — alle diese und noch mehr Zeichen, die in neuen Ausgaben stehen, fehlen in der alten Originalausgabe.

In der Sonate in As-dur Op. 26 ist die Vortragsbezeichnung im achten Takt des Variationenthemas



geändert worden. Im Trauermarsch ist sie vermehrt worden. Das <> im 13. und 14. Takt von Anfang des Trauermarsches und im 13. und 14. Takt des wiederholten Haupttheils, das > beim letzten Viertel des 20. Taktes des wiederholten Haupttheils, das *cresc.* im zweitnächstfolgenden Takt, — diese in neueren Ausgaben stehenden Zeichen lassen sich durch die älteste Ausgabe nicht belegen.

Im ersten Satz der Sonate in Fis-dur Op. 78

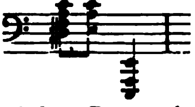


sind bei einer Stelle die Noten *g* in *fisis*, und bei einer andern die Noten *c* in *his* umgeändert worden. (Die Sylben des zu Anfang der Stellen stehenden Wortes »*tenute*« sollen, nach einer revidirten Abschrift und nach der ältesten Originalausgabe, getrennt und so über den Noten stehen, wie es oben angegeben ist.) Im siebentletzten Takt des Satzes



ist den Noten auf dem vierten Viertel eine Note (*fis*) hinzugefügt worden. Wahrscheinlich hat man bei dieser Aenderung die letzten Noten der Oberstimme des zweitnächsten Taktes im Auge gehabt.

Im letzten Satz der Sonate in A-dur Op. 101 ist gegen Ende des zweiten Theils,



offenbar um eine verminderte Terz zu beseitigen, einer Note (*f*) ein ♯ vorgesetzt worden.

Im ersten Satz der Sonate in B-dur Op. 106 ist bei jeder von diesen zwei Stellen



die vorletzte Note auch nach oben gestrichen worden, so dass sie zugleich als Achtel- und als Viertelnote erscheint. Bei der zweiten Stelle ist überdies, offenbar um eine Gleichheit der



Stellen zu erzielen, die drittletzte Note *f* in *e* verwandelt worden.

In den Variationen für Pianoforte und Violoncell über ein Thema aus »Judas Maccabäus« kommt eine Stelle vor, die nach dem Autograph so lautet:



(Im alten Druck steht das zweite *sf* eine Note zu früh.) Wie man sieht, giebt Beethoven bei den abwärts gehenden Noten jedesmal der höchsten Note einen Accent. In einer neuen Ausgabe, wo man das übersah und vielleicht darin, dass der Ton auf verschiedene Taktglieder fällt, einen Fehler sah, hat man die Verstärkungszeichen gleichmässig auf ein zweites und viertes Taktviertel vertheilt. Jedenfalls hat man damit einen wenn auch sonderbaren, so doch eigenthümlichen Zug Beethoven's zerstört. Im nämlichen Werk sind auch Vortragszeichen hinzugefügt worden, so in der letzten Variation im 21. und 22. Takt ein <>, im 23. Takt ein *p* und im 24. Takt (im Violoncell) ein <.

(Fortsetzung folgt.)

Aus dem Leipziger Stadtbuche.

I.

(Aus den Jahren 1556 und 1558.)

Die Stadtpfeiffer haben einem Erbarn Rath vf desselben begehren angetzeigt, Das sie volgende Instrumenta, einem Erbarn Rath zustendig, bey sich haben:

Zwo Posaunen,
Zwey kleine Bumhart,
Eine Schalmey,
Ein futter flötten mit zehen floten,
Ein futter zwerchpfeiffen mit sechs pfeiffen,
Ein futter krumphorner mit funf pfeiffen,
Drey grosse Bumhartt mit vier schlusseln.

Altte Instrumenta.

Ein altte Posaun.
Ein alt futter flötten, darauf wir studieren.

Act. den 2. *Decembris Anno* 56.

Mehr Neue pommert vnd Schalmeyen dreye mit den futtern kauft vmb 15 taler. Act. sonnabendt nach Jubilate. Anno Lviij.

II.

(Aus dem Jahre 1564.)

Nachuolgende vorzeichnis der partes vnd bucher, zu der Kirchen vnd Schulen gehorig, hat der alte Cantor zu S. Thomas, Melchior Heger, in seinem abzihen einem Erbarn Rath vbergeben. Dieselben seind ferner durch B. (d. i. Baumeister) Anthonium Lindeman vnd Hieronimum Scheiben dem Neuen Cantori Valentino Otto in seine Verwarung zugestelt vnd vberantwortet worden den 8 Marcij Ao. 64.

Vier geschriebene partes in weis schweinen ledder gepacket, geschrieben.
Vier partes geschrieben, in gelbe pergament gebunden.
Nach (d. i. noch) vier partes geschrieben, in gelbe Pergament gebunden.
Neun geschriebene partes, in beschrieben pergament gebunden.

Partes, so dem vorstorbenen Cantori vdalrico Langen zustendig gewesen vnd ein Erbar Rath bezalet hat.

4. Vier partes gedruckt, in weis schweinen ledder mit Clasuren gebunden. *Vesperarum praecum officia.*
4. Vier partes in Neu weis schweinen ledder mit Clasuren gebunden, gedruckt. *Primus Tomus noui Operis Musici cōtinentis: Officia de Natiuitate, Circumcisione etc.*
17. Siebentzehen partes geschrieben, in geschrieben Pergamen gehafftet, allerlei gesenge vnd responsoria.
6. Sechs partes im benotirten pergamen gebunden, gedruckt.
4. *Quatuor Missae sex Vocum, quarum autores Adrianus Willand* (sic. Gemeint ist Adrian Willaert), *Morales Hispanus etc.*
4. Vier partes in benotirtem vnd geschriebenen pergament gebunden, gedruckt. *Opus decem Missarum quatuor Vocū. in graciam scholarum.*
4. Vier partes in Schwartz schweinen Ledder gebunden, gedruckt. *Modulationes aliquot quatuor Vocum selectissimae.*
4. Vier partes Roh, vngebunden, gedruckt. *Missae tredecim quatuor Vocum.* Seind in pergament eingehafft.
5. Funff partes *Ecclesiasticarum Cantionum, quas Vulgo Mutetas uocant, ex Veteri et nouo testamento,* in weis ledder gebunden.
1. Ein gros Missal ader Cancional, gar alt, Regal modus, in gebackt pergament gebunden, ist geschrieben.
1. Ein geschrieben Missal ader Cantional mit schweinem ledder vberzogen, mit clasuren.
2. Zwey Neue Choral bucher. Sonst genant psalmodia, Eins gehorig der Kirchen zu S. Thomas, das ander der Kirchen zu S. Niclas.
1. Ein *Offitium*, gesatzt vff das »bewar mich herr«. Einem Erbarn Rath dedicirt von *Valentino Raben Cantore* vf Mariaberg.
1. Ein *Cantional* in weis pergament gehefftet, Welchs in sich helt die *Magnificat octo Modorum seu tonorum*, Die einem Erbarn Rath von des Churfursten zu Sachsen vnsers gnedigsten herrn Coppellenmeister Mathia *le Maistre* dedicirt worden.
1. Nach ein Cancional, darinnen zwey geschrieben *Officia*, etwan (d. i. ehemals) von einem zu Oschitz dem Rath verehret.
4. Vier partes in Weltzschweis (d. i. wälsche Weise, Franzband) gebunden. Kirchengesenge Heinrici Isaac, Choralis Constantini gnant, 3 thomi, seind dem Cantori vberantwortet den 18. Junij Ao. 59.
Responsorium de Chri. aduentu in pcipuis (d. i. praecipuis) *Faestis, quatuor partes,* in beschrieben pergament.
Das *Te Deum Laudamus* geschrieben, in Regal pergament.
Missa Sex Vocum geschrieben, in Regal pergament.

Partes, so des Cantoris Melchioris Hegeri gewesen.

5. Funff partes in poppen Weltzsch gebunden, Ein Kirie quatuor quinq: et sex Vocum, vff den Choral vnd Muteten gesatzt.
2. Zwene thomi *Modulorum quinq: Vocum,* in Pergament gebunden.
3. Zweierlei partes, darinnen Muteten vnd Kirie *Sex et quinq: vocum,* in geschrieben pergament gebunden.
5. Funff partes in geschrieben pergament eingeheffft, *Quatuor* vnd *quinq: Vocum,* darinnen Muteten vnd Magnificat.
5. Funff partes in pergament gehefftet, *quinq: Vocum,* Eitel Muteten.
6. Sex partes auch in beschrieben pergament eingehefftet, *Offitiorum* Von den furnembsten festen.
4. Vier partes in beschrieben pergament gehafft, darinnen auch *Kirie* vnd Magnificat.
6. Sex partes in pergament mit Hebraischen buchstaben beschrieben, darinnen auch Officia.
6. Sex partes zusammen gehafftet one pergament, darinnen Mancherlei.
5. Funff partes *Magnificat* geschrieben vnd in pergament gebunden.
6. Sex partes in beschrieben pergament gebunden, darinnen zwey officia, eins vff das »*Doē* (d. i. Domine) *deus omnipotens*«, das ander vff das »*preter rerum seriem.*«
5. Funff partes in geschrieben pergament gebunden, *Officiorum*, neulichst ausgegangen.
5. Funff partes auch in geschrieben pergament gebunden, median papir, *Hymnorum.*
15. Funffzehen partes gedruckt, in geschrieben pergament gehaft, *Nouum et insigne opus Musicum sex quinq: et quatuor Vocū,* Zu Normberg getruckt.
10. Zehen Partes in geschrieben pergament gebunden.
9. Neun partes *Octo Vocum* in geschrieben pergament geheft.
5. Funff partes in pappen Weltzsch, mit geschrieben pergament vberzogen, *Kirie et officia.*
5. Funff partes in geschrieben Pergament gehafft, *in quarto*, auch Hymnj.

Leipzig. *G. Wustmann.*

Pariser Opern-Bericht.

Die Opern: Jeanne d'Arc von Mermet, Piccolino von Guiraud, les Amoureux de Catherine von Maréchal, Aïda von Verdi.

(Nach de la Genevais.)

Es giebt Bühnen-Sujets, welche sich immer bearbeiten oder wieder bearbeiten lassen: Jeanne d'Arc gehört zu diesen.



Wer vermöchte ein Verzeichniss der Stücke aufzustellen, welche unter Zuhülfenahme der Jungfrau von Domremy geschrieben worden sind — der Dramen, Opern, Pantomimen? Soumet hat daraus eine Tragödie gemacht, Schiller ein romantisches Trauerspiel, das genau bezeichnet eigentlich ein blendendes Zauberstück ist. Niemals ist die Geschichte willkürlicher behandelt worden; nur ein Ausländer konnte sich solche Freiheiten oder richtiger gesagt: solche Sacrilegien gegenüber der berühmtesten und heiligsten unserer nationalen Sagen erlauben. »Ich wiederhole euch, dass ich nichts gethan »habe, als was mir Gott befahl, und dass ich nie einen Men»schen getödtet habe.« Diejenige, welche sich in dem Processe so äusserte, ist in eine Amazone aus dem »Befreiten Jerusalem« von Tasso verwandelt, man sieht sie kämpfen und sich wüthend geberden. Als Virago erschlägt sie im persönlichen Gefechte den Montgomery, sie wirft sich mit geschwungenem Schwerte auf den Ritter Lionel, dessen Helm unter dem Anpralle in Stücke springt; urplötzlich aber, da sie die Züge des jungen und stattlichen Gegners gewahr wird, verliebt sie sich in denselben und erliegt dem zündenden Blitzstrahl, nicht mehr und nicht weniger, als Julie beim Anblicke des Romeo. Nunmehr beginnt ihr Verhängniss; auf jene Stimmen, welche ihr vom Himmel kamen, folgen die Stimmen der Leidenschaft, die aus der Hölle herführen; wie sie bisher von Gott erfüllt war, ist sie es fernerhin vom Dämon; nach der Erleuchtung nun der Hexenspuk, und damit Niemanden die Verwirrung ihres armen Kopfes und Herzens verborgen bleibe, klagt sie sich selbst an. Zuerst schenkt sie der Agnes Sorel ihr Vertrauen, dann dem Könige, dann ihren Schwestern, dann aller Welt; so zwar, dass, nachdem die Unglückliche verjagt, beschimpft und in den Bann gethan, während eines Gewitters den Wald durchirrt und nur noch in einer Köhlerhütte Zuflucht findet, sie auch dort eben so schnell wieder fortgetrieben wird, weil der vom Felde zurückkehrende Knabe sie erkennt.

. . . . »Mutter!
»Was macht Ihr? Wen bewirthet Ihr? Das ist die Hexe
»Von Orleans! —«

Muss man nicht die echt deutsche Wendung bewundern, die hier der französischen Chronik zu Theil wird? Unwillkürlich denkt man an »Genoveva von Brabant«, an die Erzählungen der Gebrüder Grimm und schwimmt mitten im Fahrwasser der germanischen Romantik; von dem Processe in Rouen, von dem Scheiterhaufen vernehmen wir kein Wort! In die Hände der Isabeau von Bayern gefallen, die ebenfalls als behelmte und gepanzerte Bellona an dem Feldzuge theilnimmt, wird unsere Heldin in den Nordthurm eingesperrt; von der Höhe ihrer Bastille verfolgt sie das Gefecht, das in der Ebene mit wechselndem Glücke stattfindet: bald ist der Leopard im Vortheile, bald das Lilienbanner. Plötzlich aber weicht die französische Armee zurück, der König ist bedroht und die burgundischen Lanzen umringen ihn! Arme Johanna, wie wirst du, überwältigt von dem Gedanken, dass dein stattlicher Gebieter von den Engländern gefangen werden wird, ihn aus diesem neuen Missgeschicke ziehen? Sie ruft die Heiligen an, sprengt ihre Bande und stürzt sich aus dem Fenster der Veste. Was wollen auch die hundert Ellen bedeuten, wenn man von Flügeln der Engel getragen wird. So durch ein Wunder in Freiheit gesetzt, wirft sich die Jungfrau, ihr Schwert in der Hand, mitten in das ärgste Getümmel und empfängt den tödtlichen Streich, indem sie den König befreit. Johanna stirbt auf der Stätte des Sieges, und während sich die Fahnen über sie neigen, öffnet der Himmel seine goldenen Thore und Legionen von Seraphim durchschweben singend und Blumen streuend die Lüfte, um sie zu empfangen. Hiermit sehen wir die Apotheose.

Vom historischen Standpunkte betrachtet, ist Alles das einfach absurd, und dennoch zeigt uns dieses Zauberstück — denn ein solches, ich wiederhole es, ist es — von Zeit zu Zeit wie im Wetterleuchten den Dichter von Genie. Die Scene der Johanna mit dem schwarzen Ritter bekundet den Meister. Am Horizonte steigt die Kathedrale von Rheims empor, von der Sonne mit einem Purpurschein vergoldet, und in dem Kampfgefilde hat sich die Jungfrau von Orleans bei der Verfolgung des mysteriösen Ritters, dessen unheimliche Erscheinung sie beunruhigt und erschreckt, verirrt. Sie fordert ihn auf, sein Visir zu lüften und ihrem Schwerte Stand zu halten; der Unbekannte entgegnet ihr nur kurze prophetische Worte. Erbittert dringt sie auf ihn ein und durchbohrt ihn, während plötzlich unter Donnerschlag das Gespenst sich in eine Nebelwolke auflöst und verschwindet. Dieser schwarze Ritter ist nichts anderes als das Schicksal, das eigene Schicksal der kriegerischen Jungfrau, das ihr in der Entscheidungsstunde zuruft: »Johanna, bis an die Mauern von Rheims hat dich der »Sieg auf seinen Schwingen getragen; möge dein Ruhm dir »genügen: entlasse das Glück, das dir als Sklave gefolgt ist, »ehe es in dem Zügel knirschend sich selbst von dir lossagt.« Was wäre ausserdem von dem Charakter Talbot's zu sagen oder vielmehr nicht zu sagen, von diesem Heerführer und erprobten Taktiker, von diesem Denker, der gleichsam als Gegensatz zu den ihn umgebenden übernatürlichen Wesen hingestellt ist? Besiegt von einem Ideale, dessen Bedeutung er nicht zu fassen vermag, lässt er als Held sich tödten, da er seine Soldaten bethört fliehen sieht vor Dem, was er ein »leeres Gaukelspiel« nennt, und stirbt als Stoiker, allein, unter einem Baume des Waldes, Bitterkeit im Herzen und einen Fluch auf den Lippen.

. . . . »Der Erde geb ich,
»Der ew'gen Sonne die Atome wieder
»Die sich zu Schmerz und Lust in mir gefügt.«

Das Werk Schiller's enthält, auch abgesehen von dem lyrischen Theile, eine Fülle von Schönheiten und ist seinem ganzen Inhalte nach bewunderungswürdig. Der Abschied der Johanna d'Arc von ihrer heimathlichen Erde, die klageerfüllten Strophen, in denen sich ihre Seele im Gefühle ihrer Schwäche ergiesst, alles das zählt zu den schönsten Dichtungen der modernen Muse, — nur dass diese Schönheiten kosmopolitischer Art sind, und dass zur Behandlung eines solchen Gegenstandes die reine und einfache Inspiration eines grossen Dichters nicht ausreicht, sondern nothwendig noch die Sympathie und Gluth des auf das Höchste entflammten Nationalgefühles hinzutreten muss. Mysticismus, Patriotismus, diese beiden Worte umfassen die Epopöe der Johanna d'Arc, der grössten Heldin, die es je gegeben: gross durch ihren Willen, grösser durch ihre Thaten und am grössten durch ihr Martyrium; ihr gebührt der Lorbeer und die Palme! Sie gehört ihrem Lande und ihrer Zeit an, sie besitzt deren Seele; in ihr erblicken wir die Gläubigkeit des Mittelalters, getragen von einem bis dahin unbekannten Enthusiasmus, von der Vaterlandsliebe! Das Volk auf dem Lande, dem Boden näher, fühlt manches, was die höheren Classen nicht fühlen. Unsere Kriege mit den Engländern hatten bis dahin eine chevalereske Physiognomie, erst Johanna war es, die diesen Angriffen der feudalen Waffen einen nationalen Charakter gab und die, indem sie dem Lande das Bewusstsein ihres instinctiven Hasses gegen die fremde Gewaltherrschaft einprägte, diese periodischen Kämpfe der Ritter gegen Ritter in einen populären Vertilgungskrieg umgestaltete. Die Nacht des Mittelalters fing an sich etwas zu lichten, eine geheime Umwandlung, von der ohne Zweifel die Massen keine Ahnung hatten, kündigte sich bereits durch gewisse Zeichen an. Der heilige Franziscus von Assisi im 13. Jahrhundert, die heilige Katharina von Siena im 14. hatten das alte unbeugsame und harte Dogma so zu sagen gemildert, mit Liebe und Sanftmuth getränkt. Der Glaube war überall vorherrschend, allmälig ver-

stärkt und exaltirt durch die Schrecknisse des Zeitalters, als: den schwarzen Tod, Schlächtereien, Ueberfälle und Plagen jeder Art. Zu jener Zeit wuchs die menschliche Pflanze in erschreckenden Proportionen, sowohl im guten wie im schlimmen Sinne verzehnfachten sich ihre Fähigkeiten, das Träumen wurde zur Extase, ein geheimes Fluidum circulirte, das je nach der Prädisposition des Individuums entweder bei dem einen das Delirium tremens der Politik entwickelte oder bei anderen jenen convulsivischen Zustand, der sich durch Visionen und Hallucinationen kund giebt. Johanna d'Arc ist völlig ein Kind ihres Jahrhunderts: ein Nervensystem von ausserordentlicher Reizbarkeit, eine leicht entzündliche und vibrirende Einbildungskraft bereiten sie zu ihrer Berufung vor, sie glaubt an dieselbe und zwingt auch bald die andern, an sie zu glauben. Dadurch, dass sie glaubt und dass ihr geglaubt wird, aus dieser doppelten Strömung ergiebt sich ihre den Zeitgenossen nothwendig übernatürlich erscheinende Mission. Werk des Himmels und Wunder! rufen die Geretteten; Werk der Hölle und Zauber, heulen jene, die sie schlägt.

(Fortsetzung folgt.)

Münchener Musikbrief.

XI.

(Schluss.)

Der zweite Cyklus der Triosoiréen der Herren Bussmeyer, Abel und Werner wurde am 19. April geschlossen. Das Programm trug an der Spitze Mozart's schönstes Claviertrio, jenes in Es-dur mit Clarinette und Viola, welches während des Kegelschiebens geschrieben sein soll. Die drei Spieler, die Herren Bussmeyer, Hartmann und Abel, brachten das Werk mit schönem Ausdrucke und grosser Innigkeit zu Gehör; namentlich muss Hartmann's schöner, modulationsfähiger Ton hervorgehoben werden, weshalb dem Bläser ein kleiner Pausirungsfehler gerne verziehen sei. Das Rondo dieses Trio, dessen einziger lebhafter, im *Alla breve*-Takt geschriebener Satz, hätte besser ein etwas schnelleres Tempo erhalten. Denselben Wunsch hegte ich beim ersten Satze des grossen Beethoven'schen B dur-Trios, welches sich geistvollen Vortrages und tüchtigen Zusammenspieles erfreute. Zwischen den beiden Trios stand eine Sonate mit Violoncell — Manuscript — von J. Rheinberger und einige Schumann'sche Lieder, gesungen von Frl. Keil. Das ganz neue dreisätzige Werk Rheinberger's zeigt wieder vollkommen dieses liebenswürdigen und bescheidenen Künstlers ungewöhnliche Begabung, welche sich in den letzten Jahren immer reicher und mannigfaltiger entwickelt hat: originelle, bedeutsame und leicht fliessende Melodieführung, formelle Meisterschaft und ungezwungene Harmonisirung sind die Haupteigenschaften, welche auch diese Sonate auszeichnen. Selbst ein virtuoser Clavierspieler, behandeit Rheinberger das Pianoforte reich aber maassvoll; man möchte aber meinen, er wäre auch Violoncellvirtuose, denn er weiss für dieses Instrument zu schreiben, wie es am meisten wirkt und gewinnt ausserdem z. B. durch Pizzicati dem Claviere gegenüber reizende neue Klangwirkungen. Die Herren Bussmeyer und Werner brachten das schöne Werk glänzend nach Seite der Technik und gesangreich nach Seite des Vortrages zur Geltung. Die Sängerin des Abends, Frl. Keil, erfreute vor Allem durch Eigenschaften, die bei jungen Kräften immer seltener werden: einen ganz correcten Ansatz und eine vollkommen deutliche Aussprache. Das auch in der Höhe sich leicht bewegende Organ gewinnt, seit das Fräulein auf der Bühne häufiger beschäftigt wird, unverkennbar an Kraft, Wohlklang und Routine.

Von unserer Hofbühne, welche es so sehr versteht, nach auswärts einen gewissen Schimmer um sich zu verbreiten, der bei näherer Besichtigung immer mehr schwindet, ist nicht viel Merkwürdiges zu melden. Zwar hatte am 2. April ein vielversprechendes Gastspiel der Frau Peschka-Leutner als »Königin der Nacht« glänzend begonnen, bei welcher Gelegenheit die lange nicht gehörte »Entführung aus dem Serail« auf dem Repertoire stand; allein Heiserkeit des Gastes und, wie man sagte, Intriguen seitens hiesiger ehemaliger Grössen endeten dieses Gastspiel baldigst und es harrt zur Zeit noch seiner Wiederaufnahme. Inzwischen wurde eine in Deutschland, wie ich glaube, noch wenig bekannte Novität »Der Bergkönig«, Oper in drei Aufzügen, Text von Fr. Hedberg, Musik von Ivar Hallström vorbereitet, am 23. April mit Beifall aufgeführt und viermal wiederholt. Der Componist, 1826 in Stockholm geboren, war Jurist bis zum Jahre 1852 und ist von da ab kgl. schwedischer Bibliothekar. Seit früher Jugend trieb er eifrig Musikstudien; es sind ausser manchen anderen Gesangscompositionen noch drei Opern von ihm vorhanden. Ueber den »Bergkönig« *relata refero*; ich selbst war bisher verhindert das Werk zu hören und werde mir vielleicht später erlauben, ein von Nachstehendem allenfalls abweichendes Urtheil zu constatiren. Nach meinem Gewährsmanne bietet der Text eine interessante Folge rein lyrischer Scenen ohne ernste dramatische Belebung, in welchen »Der Bergkönig« und die von ihm berückte »Ingeborg« so sehr die Hauptpartien inne haben, dass alle übrigen kaum eine untergeordnete Bedeutung erlangen. Darunter leidet natürlich auch die Tondichtung. Sie zeugt zwar von umfassendem Studium der Meister aller Zeiten und Stämme, von feiner Bildung und reichen musikalischen Kenntnissen, neigt aber vorzugsweise der französischen Schule zu und lässt von recht origineller Schaffenskraft wenig verspüren. Die Musik spricht an und gefällt, aber sie zündet und begeistert nicht. Regisseur, Maler, Maschinist, Costumier und Balletmeister hatten in seltener Meisterschaft zusammengewirkt, um die Ausstattung möglichst glänzend zu machen und den Erfolg eines Werkes zu sichern, an dessen Schöpfung der schwedische Königshof selbst und direct betheiligt sein soll. Herr Vogl, Fräulein Radecke und Herr Kindermann waren in ihren Rollen vortrefflich und die ganze Aufführung eine gelungene, daher auch die Aufnahme eine recht beifällige.

Am 22. April gab der Pianist Herr Dr. Polko ein Concert im Museumssaale, wozu er sich die Mitwirkung tüchtiger junger Kräfte verschafft hatte. Er brachte an erster Stelle ein Quintuor mit Streichinstrumenten in A-moll von J. Raff Op. 107, das freilich die mit geringer Ausnahme herrschende Armuth thematischer Erfindung nur mühsam hinter wohllautenden Klang- und Rhythmusspielereien verbirgt. Den Primgeiger, Herrn Max Hieber, erwies das ansprechende Concert in G-dur Op. 76 von Beriot als tüchtigen Solospieler mit fein ausgebildeter Technik, warmer Empfindung und reinem, vollem Tone. Angenehme Abwechselung boten die Bruchstücke aus Schumann's spanischen Liederkreisen Op. 74 und 138, von den Damen Keil und Dompierre und den Herren König und Fuchs frisch und lebendig gesungen, wobei allerdings das rechte Ensemble, wie die nöthige Sicherheit und Reinheit der Begleitung häufig mangelten. Der Concertgeber selbst excellirte vielleicht am meisten in dem reizenden Duett aus Mendelssohn's Liedern ohne Worte, wozu just nicht sehr viel gehört, und in zwei Humoresken von Ed. Grieg, die reichlich Gelegenheit boten seine gute Spielart und seinen geschmackvollen Vortrag zu bewundern. Eine Novellette von Schumann wurde schon zu rasch begonnen, die Cis moll-Fuge mit Präludium von J. S. Bach zu manierirt im Tempo gespielt und im B moll-Scherzo von Chopin waren deutliche Spuren von Ermüdung erkennbar; der flüssige und elegante Vortrag der klanglich wirksamen Schlussnummer »Waldesrauschen« von

Liszt bewies jedenfalls, dass Polko auch modernster Claviertechnik gewachsen ist.

Professor Wilhelmj, dessen erstes Auftreten im zweiten Abonnementconcerte der musikalischen Akademie am 15. März von so bedeutendem Erfolge begleitet war, gab am 24. April sein mehrmals verschobenes eigenes Concert im grossen Odeonssaale. Der meisterhafte und in der That vollendete Vortrag der kleinen »Air« aus J. S. Bach's Ddur-Suite hat gezeigt, was Wilhelmj bei classischen Werken zu leisten vermöge; es war leider das einzige classische Musikstück des Abends und seine Wirkung nach der unmittelbar vorausgehenden herzlich unbedeutenden »Romanze« Rich. Wagner's nur um so grösser. Als Hauptnummern figurirten ein ziemlich ungeniessbares Violinconcert Op. 46 von Rubinstein und die »Ungarischen Volksweisen« von Ernst. Letztere, frisch und feurig erfunden und glänzend instrumentirt, gaben abermals dem Künstler vollauf Gelegenheit zur Bewährung seiner unvergleichlichen, sicheren Technik, während Mark und Fülle seines Tones nicht minder imponirten. Das Concert erfreute sich der Mitwirkung von Frl. Luise Radecke, welche vier Lieder von Schumann und schottische Volkslieder in Bearbeitung von Kissner unter lebhaftem Beifall vortrug, den sie durch die reizende Anmuth und frische Natürlichkeit ihres Gesanges reichlich verdiente.

Das Programm der letzten Quartettsoirée am 29. April bot in interessanter Zusammenstellung neben dem ehrwürdigen und doch immer jugendfrischen Vater des Quartetts, Joseph Haydn, den Namen Anton Rubinstein's und eine jener Compositionen von unerreichter Klangschönheit, wie sie durch Verbindung des Streichquartetts mit Blasinstrumenten von den classischen Meistern geschaffen worden sind: Franz Schubert's Octett. In dem Haydn'schen Quartette Op. 33 Nr. 2 Es-dur war der Vortrag des Largo vielleicht nicht ganz frei von einer gewissen Aengstlichkeit, wogegen der scherzende Uebermuth des Finales trefflich zum Ausdruck kam und mit seinem unerreichbaren Humore auf das Erheiterndste wirkte. Das hier neue, an sich ältere Werk Rubinstein's in C-moll Op. 17 Nr. 2 zeigt Einheitlichkeit und Klarheit in der Durchführung der Themen, welche scharf und plastisch hervortreten, dabei durchgehends viel Schwung und viel Stimmung und eine interessante Harmonisirung ohne Hinüberstreifen in das Unschöne, also Eigenschaften, welche Rubinstein in neuesten Werken selten mehr auffinden lässt. Die Vorführung der mit Sorgfalt studirten Composition war eine wohlgelungene. Zur Mitwirkung bei Schubert's Octett waren die Herren Hartmann (Clarinette), Strauss (Horn), Mayer (Fagott) und Sigler (Contrabass) zugezogen, lauter bewährte Kräfte, welche das herrliche Werk in genussreichster Weise zu Gehör brachten. Als vorzüglich gelungen sind Andante, Scherzo und Menuetto zu bezeichnen, während in den Variationen das Zusammenspiel vielleicht stellenweise noch feiner und sicherer, die Auffassung noch zarter hätte sein können. Das neuconstituirte Quartett hat mit dieser Soirée seine zweite Saison in glücklichster Weise vollendet.

Am gleichen Abende mit dieser Quartettsoirée fand im Casinosaale wieder ein Concert des Hoffbauer'schen Gesangvereines statt. Zur Aufführung kamen zwei Gesangswerke im grossen Stile: »Die Flucht nach Aegypten« von Hector Berlioz und »Die Glocken des Strassburger Münsters« von F. Liszt. Ich führe hierüber ein paar Zeilen aus zukunftsmusikalischer Feder an, welchen ebenso heiteren als bezeichnenden Inhaltes sind. »Das erste, ein Werk vom reinsten Wohlklange und durchaus zarter Klangfarbe und Melodik ist zu vergleichen mit den Darstellungen der Kindheit Jesu von den alten italienischen Meistern: Coreggio's heiliger Nacht und anderen Gemälden. — Das Gegenstück zu diesem Bilde des Friedens geben Liszt's »Glocken des Strassburger Münsters«, den Kampf der dämonischen Gewalten mit den himmlischen Mächten schildernd. Auch hier muss wieder ein Vergleich mit Schilderungen auf Gemälden gemacht werden. Die Stelle, da die bösen Geister besiegt mit dem Nachtwind dahinsausen und Graus und Schrecken verbreiten, wo sie nahen, beschwört in der Phantasie des Hörers Bilder und Stimmungen herauf, wie die wuthschnaubenden Höllenausgeburten auf Rubens »Jüngstem Gericht«, die die Verdammten erfassen, oder die rasenden Teufelsgestalten auf seinem »Höllensturz«, die in Knäuel verschlungen dem Abgrund zugeschleudert werden. — In diesem schwierigsten aller Werke schienen sich alle musikalischen Mittel vereinigt zu haben, welche geeignet wären, eine Aufführung fast unmöglich zu machen. Doch da ist Hoffbauer an seinem Platze. Da muss man ihn sehen, diesen jungen Künstler, wie er mit Siegesgewissheit die ganze Situation beherrscht. — Das war eine Leistung! Hoffbauer gehört zu den Dirigenten ersten Ranges;« u. s. w. u. s. w. Ich schliesse mit meinem Citate, um die Geduld der Leser nicht einer allzu langen Probe zu unterstellen.

Ein weiteres Concert ähnlicher Richtung, nämlich zu Gunsten der Bühnenfestspiele zu Bayreuth, gab die Münchener Sängergenossenschaft am 31. Mai unter Hofkapellmeister Wüllner's Leitung. Dasselbe begann mit der vom kgl. Hoforchester gespielten »Meistersinger«-Ouvertüre, brachte dann Wagner's »Liebesmahl der Apostel« in gutem Vortrage durch hiesige Männergesangvereine, die Clärchen-Lieder aus »Egmont«, und zwei Lieder von Wagner, gesungen von Frl. Meysenbeym und Liszt's lärmendes *Concert pathétique* für zwei Claviere ohne Begleitung, virtuos gespielt von den Herren Bärmann und Bussmeyer. Den zweiten Theil bildete F. Wüllner's Cantate »Heinrich der Finkler« für Soli, Männerchor und Orchester, welche Composition zwar manche schwungvolle und ansprechende Nummer aber im Ganzen zu wenig Steigerung enthält. Auch brachte der Solist Herr Reichmann die Titelpartie zu wenig zur Geltung. Der Besuch des Concertes war zwar schwach, aber der Beifall kräftig.

Zum Schlusse dieses Briefes berichte ich gern noch über das Concert des Oratorienvereins vom 12. Juni; es wird wohl das letzte der Saison bleiben und »Ende gut, Alles gut«. »Mirjam's Siegesgesang« für Sopransolo, Chor und Orchester von F. Schubert mit Instrumentation von F. Lachner war eine äusserst dankenswerthe Wahl; die Composition athmet Schubert'schen Wohllaut und Händel'sche Grösse, dessen Stil wohl absichtlich imitirt ist, und machte den bedeutendsten Eindruck. Frl. Keil sang das Solo mit frischer Empfindung; Chor und Orchester waren ganz ihrer Aufgabe gewachsen. Ein Werk des uneigennützigen, rastlos thätigen Vereinsdirigenten Prof. Rheinberger »Das Thal des Espingo«, Ballade von P. Heyse für Männerchor und Orchester, gehört gewiss zu den dankbarsten und anziehendsten Schöpfungen für diese Combination; sie ist reich an romantischem Melodienzauber, glänzend in der Orchesterbehandlung und durch alle Stimmen höchst sangbar geschrieben. Mit grossem Eifer und einer grossen Virtuosität gesungen, wirkte sie vorzüglich. Niels W. Gade's »Comala« erschien hiernach etwas blass, wie Grau in Grau gemalt. Nur die in kräftigeren Contouren gemalten Scenen, wie der charakteristisch erfundene effectvolle Geisterchor hoben sich entsprechend heraus, während namentlich die Soli ungeachtet guten Vortrages durch Fräul. Keil und Herrn Niklitschek nicht genügend zu interessiren vermochten.

Die kgl. Hofbühne wird heuer vom 17. Juli bis 13. Aug. Ferien halten, während vor deren Beginn und nach deren Schluss einige der besten Gesangs- und Orchesterkräfte in Bayreuth beschäftigt sind. Es dürfte daher kaum sobald wieder Stoff zu einem Musikbriefe vorhanden sein.



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. Juli 1876. **Nr. 28.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Verbesserung des Musikunterrichtes. V. — Anzeigen und Beurtheilungen (Arrangements [Für das Pianoforte zu zwei Händen: Symphonien für Orchester von F. Mendelssohn Bartholdy. Für das Pianoforte zu vier Händen: Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell von F. Mendelssohn Bartholdy. Neue philharmonische Bibliothek für das Pianoforte, bearbeitet und herausgegeben von Dr. Ludwig Stark]. Sammlungen [Blätter für Hausmusik, herausgegeben von E. W. Fritzsch]). — Pariser Opern-Bericht. (Fortsetzung.) — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes.

Von A. Tuma.

(Fortsetzung.)

V.

Wie schon wiederholt angedeutet wurde, sind beim Unterrichte im Gesange oder im Spiele zwei verschiedene Dinge zu lehren, nämlich erstens das Singen oder das Spielen als unabhängige Fertigkeit und Kunst, und zweitens das Singen oder das Spielen in einer bestimmten, durch Noten und andere Schriftzeichen verlangten Weise.

Den speciell zum Unterrichte im Gesange oder im Spiele erforderlichen Lehr- und Uebungsstoff liefern die Mechanik und Technik des Gesanges oder des Spieles; das Singen oder das Spielen nach Zeichen wird durch das Studium des betreffenden Theiles der allgemeinen Musiklehre und durch Benutzung des daraus erwachsenden Uebungsstoffes gelehrt und erlernt, und da der zum Unterrichte in der Composition dienende Lehr- und Uebungsstoff ebenfalls theils mechanisch-technischen, theils rein musikalischer Natur ist, so besteht jedes dem Unterrichte in einem Zweige der ausübenden Tonkunst zu Grunde liegende Lehrsystem eigentlich aus zwei in einander greifenden Systemen, und es ist leicht einzusehen, dass das durch die Verbindung, beziehungsweise durch die Verschmelzung ihres Inhaltes entstehende complete Lehrsystem den im dritten Artikel (Nr. 11, Sp. 163) gestellten Anforderungen nur entsprechen kann, wenn jedes der Theilsysteme diesen Anforderungen entspricht und die letzteren bei der Verbindung der ersteren ebenfalls gebührend berücksichtigt wurden.

Selbstverständlich muss Jeder, der nach Zeichen singen oder spielen will, zuerst singen oder spielen können und ebenso müssen Diejenigen, die componiren wollen, in der musikalischen Grammatik und Orthographie fest sein und darin die erforderliche Geläufigkeit besitzen; dadurch erscheint der mechanisch-technische Theil des Unterrichtes in den Vordergrund gestellt und behält auch sowohl seines weitaus grösseren Umfanges, als auch der gewöhnlich grösseren Schwierigkeiten wegen, die das Studium mechanisch-technischer Objecte der Mehrzahl der Lernenden zu bereiten pflegt, in den meisten Fällen bis an das Ende der Lehrzeit das Uebergewicht, es müssen daher auch bei der Zusammenstellung oder Beurtheilung eines Lehrsystems diese Objecte zuerst ins Auge gefasst und bezüglich ihrer Beschaffenheit, Vollständigkeit und Einordnung einer eingehenden Prüfung unterzogen werden.

Geschieht die Tonerzeugung mit Benutzung eines Tasten- oder eines Streich- oder anderen Saiteninstruments, so sind die erzeugten Töne in allen Fällen Effecte von Bewegungen, welche die Finger, die Hand oder der Arm, oder Finger, Hand und Arm gleichzeitig oder nicht gleichzeitig so ausführen, dass dadurch tongebende Körper entweder direct, d. h. durch ihre unmittelbare Berührung oder indirect, nämlich durch die Vermittlung von Hebeln in Schwingungen versetzt werden. Auch beim Spielen der Blasinstrumente betheiligen sich die genannten Glieder in hervorragender Weise, und da beim Spielen der mit Pedalen versehenen Instrumente auch die Füsse bei der Tonerzeugung mitwirken, die letztere beim Singen ebenfalls durch Bewegungen vermittelt wird, und überdies die naturgemässe und mechanisch richtige Bewerkstelligung dieser Bewegungen, so wie das zuverlässliche Eintreten der dadurch beabsichtigten Effecte nicht selten von der Stellung des Körpers und von der Stellung der Glieder oder anderer Körpertheile abhängt, so haben auch die Stellung des Körpers und seiner bei der Tonerzeugung thätig werdenden Theile, und die betreffenden Bewegungen der letzteren als erste Objecte an der Spitze jedes zum Unterrichte im Singen oder im Spielen bestimmten Lehrsystems und zwar in einer Form zu figuriren, die von dem im zweiten Artikel Spalte 116 ad 3 bezeichneten Standpunkte aus als die richtige anerkannt werden muss.

Wie diese Stellungen und Bewegungen auf Geheiss des Willens durch Vermittlung der motorischen Nerven und der Muskeln bewirkt werden, welcher Art die Bewegungen der Glieder bezüglich ihres Spielraumes und ihrer Richtung sind und wo in jedem Falle die Ursache von Mitbewegungen zu suchen und zu finden ist, kann wohl als bekannt vorausgesetzt, jedenfalls aber muss hier einiger Wahrnehmungen gedacht werden, welche die Schulenverfasser bisher entweder übersahen oder aus Mangel an Sachkenntniss der Berücksichtigung nicht werth fanden und daher ihren Lehrbüchern nur unklare, theilweise unrichtige und nichts weniger als verlässliche, weil nur auf zufälligen Eingebungen beruhende Darstellungen dieser Objecte einverleiben konnten.

Befindet sich die Hand im Zustande der Ruhe, so erscheinen alle Finger gebeugt; auch kann jedes Fingerglied seine Lage nach jeder von dem betreffenden Gelenke gestatteten Richtung hin ändern, es kann daher die Spitze jedes Fingers nur durch Vermittlung der Fingergelenke mehr oder weniger weit nach rechts, nach links, vorwärts oder rückwärts bewegt und dadurch abwechselnd über benachbarte Tasten oder Saiten, oder über benachbarte Punkte der letzteren gestellt und dann durch weiter folgende Bewegungen, welche die Fingerspitzen nach

der entsprechenden Richtung hin ausführen, das Erklingen von Tönen bewirkt werden.

Beim Spielen des Clavieres und der Harfe beeinflussen bekanntlich die Bewegungen der Finger die Reinheit der Töne gar nicht, beim Spielen der Harfe auch die Tonhöhe nicht und beim Spielen des Claviers die letztere nur indirect, beim Spielen beider Instrumente aber hängt die Tongebung bezüglich ihrer Qualität und Quantität, sowie auch bezüglich der Tonbindung und Tontrennung von der Beschaffenheit der tonerzeugenden Fingerbewegungen ab; beim Spielen einiger anderer Saiteninstrumente wirkt die rechte Hand ähnlich wie bei der Harfe oder durch das Bewegen eines Streichbogens, die linke Hand dagegen hat einzig und allein die Richtigkeit der Tonhöhe zu besorgen, und da es diesfalls gleichgiltig ist, ob die die Tonhöhe bestimmende Fingerspitze mehr oder weniger kräftig auf die Saiten fällt, so unterliegen beim Spielen dieser Instrumente ausnahmslos nur die Bewegungen der Finger einer, nämlich derjenigen Hand, deren Finger die tonerzeugenden Bewegungen ausführen, den die Genauigkeit der Bewegungen begründenden Gesetzen der Mechanik.

Aehnliches gilt vom Spielen der mit Grifflöchern und Ventilen versehenen Blasinstrumente und der Orgel und orgelartigen Instrumente, und es dürfte das Gesagte genügen, um errathen zu lassen, dass es, entgegen der allgemein beliebten Annahme, nicht nur beim Singen, sondern auch beim Spielen der Instrumente ausser den tonerzeugenden (Anschlags-) noch andere berücksichtigungswerthe Bewegungen giebt, deren Charakter und Verwendbarkeit von den Lehrenden, sowie von den Lernenden genau studirt sein wollen und daher alle in den vorhandenen, das Spielen der Instrumente behandelnden Lehrbüchern und Schulen vertretenen Systeme, schon wegen des Fehlens einer umfassenden und wahrheitsgetreuen Darstellung dieser Objecte, bedeutende Lücken enthalten müssen.

Im »neuen Lehrsysteme« bestehen diese Lücken nicht; alle Bewegungen, die sich beim Spielen und beim Singen vollziehen, erscheinen daselbst zufolge der verschiedenen Zwecke, zu denen sie dienen, unter den Namen vorbereitende, tonerzeugende und Rückbewegungen vollzählig angeführt und charakterisirt.

Als vorbereitende Bewegungen sind diejenigen Bewegungen zu betrachten, durch welche der Körper als Ganzes, die äusseren und inneren Mundtheile, der Kehlkopf und sein Inhalt und die Athmungsorgane in die zur Erzeugung eines bestimmten Tones erforderliche Lage oder die Fingerspitzen mit den Saiten in Berührung gebracht, oder über gewisse Punkte der letzteren, über bestimmte Tasten, Grifflöcher oder Ventilgriffe gestellt werden. Das Stellen der Fingerspitzen über bestimmte Tasten u. dergl. geschieht durch Zu- oder Abziehen (adduciren oder abduciren) der vier langen Finger und durch Beugen oder Strecken des Daumens, also durch Bildung von Spannweiten und wird begrenzt durch die Spannfähigkeit des Spielenden. Spannweiten giebt es zwei Arten, nämlich äussere und innere Spannweiten. Aeussere Spannweiten sind diejenigen, welche die Spitzen der vier langen Finger unter einander oder diese mit der ausserhalb der Handfläche stehenden Spitze des Daumens bilden können, innere Spannweiten entstehen durch das sogenannte »Untersetzen« des Daumens. Jede Spannweite hat ein grösstes Ausmaass und da an jeder normal construirten gesunden und fehlerfreien Hand die grössten Ausmaasse der Spannweiten in bestimmten Verhältnissen stehen, so kann, wenn das grösste Ausmaass der Spannweite zwischen dem ersten und dem fünften Finger bekannt ist, mit Hilfe der betreffenden Verhältnisszahlen das grösste Ausmaass jeder der anderen neun äusseren, sowie der inneren Spannweiten leicht gefunden und folglich durch Messung der zwischen dem ersten und fünften Finger bestehenden grössten Spannweite die Spannfähigkeit jeder Hand mit genügender Genauigkeit bestimmt werden. Die Claviaturen sind bekanntlich mit geringen Ausnahmen durchaus nach ein und demselben Maassstabe verfertigt, die Hände aber nicht gleich gross; um daher die in Nr. 11 Sp. 162 dieser Blätter angeführte, das Clavierspiel betreffende Frage ausführlich beantworten zu können, musste der Erfinder des »neuen Lehrsystems« daran denken, ein Mittel aufzufinden, durch welches die diesbezügliche physische Leistungsfähigkeit jedes Lernenden nach Maassgabe der Grösse seiner Hände genau bestimmbar wurde. Dieses Mittel fand sich in der Classificirung der Spannweiten, wobei berücksichtigt wurde, dass erstens durch die vorhandenen Claviercompositionen an die Spannfähigkeit der Spielenden Anforderungen gestellt werden, denen nur diejenigen Spieler entsprechen können, an deren Hand die grösste, zwischen dem natürlich gebeugten ersten und fünften Finger bestehenden Spannweite ein Ausmaass von 19,5 Centimetern hat, dass zweitens Kinder, wenn sie zum Erlernen des Clavierspieles geeignet erscheinen sollen, dieselbe Spannweite mindestens in einem Ausmaasse von 10 Centimetern besitzen müssen, und endlich drittens, dass zwischen den Ausmaassen dieser Spannweite bei zwei aufeinander folgenden Classen nur die mittlere Breite*) eines Untertastenhalses oder einer Obertaste als Differenz angenommen werden kann. Dem aus der Berücksichtigung dieser Punkte erwachsenden Bedürfnisse zufolge weist das »neue Lehrsystem« sieben Classen der Spannweiten auf, und auf Grundlage dieser Eintheilung der Spannweiten findet sich darin auch der gesammte Uebungsstoff in sieben Classen getheilt vor, so dass der Lehrer jedem Schüler, sobald er dessen Spannfähigkeit ermittelt hat, ohne weiter darüber nachdenken zu müssen, gleich den für ihn geeigneten Theil desselben zuzuweisen vermag. Ausser den zwischen den natürlich gebeugten Fingern bestehenden normalen Spannweiten, deren Classificirung eben erwähnt wurde, giebt es auch abnormale, d. h. solche Spannweiten, welche entstehen, wenn sich die beiden Finger, die eine Spannweite bilden, nicht im Zustande der natürlichen Beugung befinden oder dies bei einem dieser Finger der Fall ist; die Spannweiten dieser Gattung bedürfen keiner besonderen Eintheilung in Classen, denn es genügt zu wissen, auf welches Ausmaass jede normale Spannweite durch Umwandlung in eine abnormale Spannweite gebracht werden kann. Wären Claviaturen von verschiedener Grösse allgemein gebräuchlich, so könnte auch die Classificirung der normalen Spannweiten entfallen, eine Octave der kleineren Claviaturen müsste jedoch, je nachdem die letzteren für Spannweiten der ersten, zweiten, dritten, vierten u. s. w. Classe bestimmt wären, nur ein Ausmaass von 9,5, 10,6, 11,8, 13 u. s. w. Centimetern aufweisen und zugleich jeder von der Natur mit kleinen Spannweiten betheilte Spieler zugleich sehr dünne Finger besitzen; dem Misère kleiner Hände wird daher wahrscheinlich nur durch Einführung der Neuclaviatur abgeholfen werden können, doch auch Claviaturen dieser Gattung werden, um allseitig zu genügen, in verschiedenen Grössen vorhanden sein müssen.**) — Wie einerseits die grössten, so bilden an-

*) Vergl. Jahrgang 1875, Nr. 15 Sp. 227.

**) Sollen »für Kinderhände« bestimmte Tonstücke ihrem Zwecke entsprechen, so dürfen die darin vorkommenden Tasteninterva lle, je nachdem sie für die normale Spannweite zwischen dem 1. und 5., 1. und 4., 1. und 3., 1. und 2., 2. und 5., 2. und 4., 2. und 3., 3. und 5., 3. und 4. oder zwischen 4. und 5. Finger bestimmt sind, nur höchstens ein Ausmaass von 11, 10,3, 9,3, 7, 6,4, 4,3, 3,8, 3,3 2,2 und 2,2 Centimeter haben, und es ist aus diesen Angaben zugleich zu entnehmen, dass die mittleren Ausmaasse der normalen Spannweiten sowohl zwischen dem 2. und 3. und dem 3. und 5., als auch zwischen dem 3. und 4. und dem 4. und 5. Finger einander gleich sind.



dererseits bei jeder Hand die kleinsten Spannweiten die Grenze der Spannfähigkeit. Untersucht man, um die kleinsten Spannweiten kennen zu lernen, wie weit sich die Spitzen nicht benachbarter aber natürlich gebeugter Finger einander nähern lassen, so findet man, dass die Spitzen des zweiten und des fünften (bei Violinspielern des ersten und des vierten) Fingers mit einander nicht in Berührung gebracht werden können, auch stehen die beiden Linien, die man sich von den einander zugekehrten Seiten dieser Fingerspitzen aus parallel mit der Mittellinie der Hand gezogen denken kann, und deren directe Entfernung als das mittlere Ausmaass der kleinsten zwischen diesen Fingern möglichen normalen Spannweite gilt, je nach der Grösse der Hand mehr oder weniger von einander ab, es ist daher das Stellen dieser beiden Fingerspitzen über benachbarte Tasten der Claviatur oder über benachbarte Punkte einer Saite, wenigstens bezüglich des Clavierspiels als eine unrichtige vorbereitende Bewegung anzusehen, weil dadurch die Freiheit der darauf folgenden Anschlagsbewegung beeinträchtigt wird. Aehnliches gilt von den kleinsten normalen Spannweiten, die zwischen dem zweiten und dem vierten und zwischen dem dritten und dem fünften Finger möglich sind und der Verwendbarkeit dieser Spannweiten, denn auch bei der Placirung dieser Fingerpaare in der eben genannten Weise begegnet man gleichartigen, wenn auch geringeren physischen Hindernissen, es ist daher besser, in dem genannten Falle die angeführten kleinsten Spannweiten unberücksichtigt und statt ihrer innere Spannweiten in die Erscheinung treten zu lassen. Die Spitze des Daumens nämlich kann, wenn sie durch Beugung dieses Fingers gegen den kleinen Finger zu bewegt wird, nicht nur neben, unter und hinter die Spitze des zweiten, dritten und vierten Fingers, sondern auch neben, unter und hinter die Spitze des kleinen Fingers gebracht werden; statt daher z. B. beim Clavierspielen die Spitze des zweiten Fingers neben der des vierten oder des fünften Fingers oder die Spitze dieses Fingers neben der Spitze des dritten Fingers oder umgekehrt zu placiren, stellt man, um ganz correct vorzugehen, im gegebenen Falle die Spitze des Daumens neben die des vierten oder des fünften Fingers, oder umgekehrt. In dem nachstehenden Beispiele zeigen die Kreuze (+) an den damit bezeichneten Stellen an, dass bei (a) nicht der unter, sondern der über den Noten stehende Fingersatz correct ist und bei (b) sieht man, dass auch zwischen dem ersten und dem fünften Finger ein Unter- und Uebersetzen nicht nur leicht möglich ist, sondern in vielen Fällen möglich sein muss.



Das Nebeneinandersetzen der Fingerspitzen ist eine einfachere Fingerbewegungsart als das Untersetzen und Ueberschlagen der Finger, beim Clavierspielen gestaltet sich der Fingersatz daher correcter, wenn da wo es thunlich ist, nicht die letztgenannte, sondern die erstgenannte Bewegungsart angewendet wird; das sogenannte »stille Auswechseln der Finger« dagegen soll wegen des dazu erforderlichen grösseren Zeitaufwandes nur dort Anwendung finden, wo ein Nebeneinandersetzen, Untersetzen oder Ueberschlagen der Finger nicht stattfinden kann. In dem folgenden Beispiele ist also auch nicht der unter, sondern der über den Noten stehende Fingersatz als mechanisch richtig anzusehen.

*)



Werden an der Hand Spannweiten gebildet, um die Fingerspitzen über Tasten, Saiten, Grifflöcher oder Ventilgriffe zu stellen, so entstehen Fingerstellungen. Für den Clavierspieler, der von diesen Objecten den ausgedehntesten Gebrauch macht, giebt es zunächst normale und abweichende Fingerstellungen; bei den normalen Fingerstellungen stehen die Fingerspitzen so über der Claviatur, dass jeder Finger nur auf eine Taste bewegend wirken kann, bei den abweichenden Fingerstellungen dagegen ist eine Fingerspitze, oder sind mehrere Fingerspitzen so über den einander zugekehrten Seiten benachbarter Untertasten placirt, dass beim Niedergehen der betreffenden Fingerspitzen zwei Tasten zugleich in Bewegung gerathen müssen. Jede normale und jede abweichende Fingerstellung kann auch eine Haupt-, oder eine Neben-Fingerstellung sein; bei den Hauptfingerstellungen nehmen die Spitzen des Daumens und des zweiten Fingers zwei benachbarte Tasten ein, bei den Nebenfingerstellungen steht die Spitze des Daumens von der des zweiten Fingers weiter ab, oder auch unter den Handfingerstellungen; die zu keiner der genannten Gattungen gehören und die auch nur beim gebundenen Spiele vorkommen können, heissen vermittelnde oder Zwischen-Fingerstellungen. Dass es nicht gleichgiltig ist, ob die Finger nur auf Untertasten, nur auf Obertasten oder auf Tasten, die gemischte Gruppen bilden, anschlagend wirken, wurde bereits in Nr. 14 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter erörtert; ebenso wurde daselbst die Formirung der Hand besprochen, es erübrigt also nur noch der Grundfingerstellung als der Mutter aller anderen Fingerstellungen Erwähnung zu thun. Die Grundfingerstellung besteht an der Hand, wenn nach erfolgter Formirung derselben kein Fingerglied durch Zuziehen oder Abziehen, oder durch Beugen oder Strecken aus der durch das Formiren der Hand erhaltenen Richtung gebracht wurde; diese Grundfingerstellung begünstigt die Ausführung der Anschlagsbewegungen der Finger ganz besonders, es muss daher auch diese Fingerstellung in allen Fällen, wo es überhaupt thunlich ist, sowohl beim Spielen des Claviers, als auch beim Spielen anderer Instrumente verwendet werden. Ausser den Fingern führen auch die Hand als Ganzes betrachtet, der Arm und beim Spielen eines Pedals auch die Füsse vorbereitende Bewegungen aus, an welchem nicht selten auch der Oberkörper, sich bewegend, theilnimmt. Zur Charakterisirung der Gliederbewegung überhaupt soll gesagt sein, dass

1) durch die Anwendung coordinirter Bewegungen nur sehr schwer, grösstentheils gar nicht oder nur zufällig vom Standpunkte der Dynamik aus bezüglich der Genauigkeit der

---

*) Die Stelle bei (a) ist aus Beethoven's Op. 53 und der als nicht correct bezeichnete Fingersatz von Moscheles. Ausführliches über Fingersatz bringt der nächste Artikel.



Kraftäusserung gestellten strengen Anforderungen entsprochen werden kann,*) dass

2) die Effecte aller Bewegungen, welche die Einwirkung der Fingerspitzen auf Tasten oder Saiten, oder der Fussspitze auf Pedaltasten zum Zwecke haben, immer mehr und mehr zweifelhaft erscheinen, je weiter das Gelenk, von welchem die Bewegung ausgeht, von der Finger- oder Fussspitze entfernt ist, weil selbstverständlich die leichteren Finger auch leichter dirigirbar sind als die schwerere Hand oder die noch schwereren Armtheile und dies beziehungsweise von dem Vorderfusse und den höheren Fusstheilen ebenfalls gilt, dass

3) die Absicht, den kleinen Finger nur in seinem ersten Gelenke durch abwechselndes Beugen und Strecken seines ersten Gliedes hin und her zu bewegen, oft an der Beweglichkeit des Mittelhandknochens dieses Fingers scheitert, weil dieser Knochen (*melacarpus digiti mimmi*), dessen Beweglichkeit sich so weit erstreckt, dass er vom Handrücken gegen die Hohlhand zu einen Bogen von circa 30 Grad beschreiben kann, beim Beugen und Strecken des in Rede stehenden Fingers oft der Art activ wird, dass die beabsichtigte Bewegung nur theilweise gelingt, und indem sie der Hauptsache nach vom Mittelhandknochen ausgeführt wird, bezüglich der Genauigkeit ihres Effectes nicht nur bei alleinigen, sondern auch, und zwar in noch höherem Grade, bei abwechselnder Thätigkeit dieses Fingers und anderer Finger zweifelhaft erscheint, und dass endlich

4) beim Clavierspielen die Fingerspitze immer den geraden Weg zur Taste einschlagen muss und daher keine die Tastenfläche tangirende Anschlags- oder Rückbewegung ausführen darf, weil dadurch nicht nur die Qualität des Tones und seine dynamische Richtigkeit in Frage gestellt, sondern auch die Bewegung der Taste langsamer als jene der Fingerspitze vor sich gehen würde.

Wird dem Vorstehenden noch das hinzugefügt, was in Betreff der Gliederbewegungen und ihrer Geschwindigkeit schon in Nr. 14, 15 und 24 des Jahrgangs 1875 dieser Blätter gesagt wurde, so erscheint dieses Capitel zwar nicht erschöpfend dargestellt, daraus jedoch so viel angeführt, als zur richtigen Beurtheilung des heutigen Zustandes des musikalischen Unterrichtswesens und der sogenannten technischen Kunstleistungen auf musikalischem Boden der Hauptsache nach erforderlich ist. Dieses Capitel erschöpfend zu behandeln kann nur Aufgabe eines Lehrbuches sein und dies um so mehr, als eine vollkommen verständliche Darstellung vieler hierher gehöriger Objecte ohne Beigabe zahlreicher Illustrationen nicht möglich ist; aus diesem Grunde sind leider auch die beim Singen vor sich gehenden vorbereitenden, tonerzeugenden und Rückbewegungen zu einer umfassenden Besprechung in einem Zeitungsartikel wenig geeignet; eine blosse Beschreibung dieser Vorgänge würde hinsichtlich des sichtbaren Theiles derselben nicht viel und hinsichtlich der nicht sichtbaren Vorgänge gar nichts nützen, weil sich bezüglich der ersteren wegen der Verschiedenheit der Gesichtsbildung und des Aeusseren der sichtbaren Mund- und Halstheile, zum Zwecke der Beurtheilung durch das Auge, wohl im Grossen und Ganzen, nicht aber im Einzelnen allgemein giltige Gesetze aufstellen lassen, und die Beurtheilung der gedachten nicht sichtbaren Vorgänge selbstverständlich nicht durch das Auge, sondern nur durch das Ohr auf Grundlage der Beschaffenheit der Töne und Tonverbindungen und anderer diese etwa begleitenden hörbaren Erscheinungen geschehen kann. Aehnliches gilt in Betreff der Blasinstrumente, wir verlassen daher diese Parzelle des Lehrbodens und wenden uns in dem Nachstehenden speciell dem Unterrichte im Clavierspiele zu.

(Fortsetzung folgt.)

*) Coordinirte Bewegungen entstehen, wenn mehrere Muskeln gleichzeitig thätig werden, um entweder ein erhöhtes Ausmaass der Kraftwirkung einer Bewegung zu erzielen oder wenn wegen der Uebertragung der Bewegung eines Gliedes auf einen bestimmten Punkt, Zuziehen oder Abziehen gleichzeitig mit Beugen oder Strecken dieses Gliedes und anderer Glieder stattfinden muss.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Arrangements.

Symphonien für Orchester von **Felix Mendelssohn Bartholdy.** Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1876.) Preis 8 Mark n. 151 Seiten Fol.

Enthält die fünf Werke: die erste Symphonie, Op. 11 in C-moll, die Symphonie aus dem Lobgesang Op. 52 in B-dur, die dritte oder schottische Op. 56 in A-moll, die vierte oder italienische Op. 90 in A-dur, und endlich als letzte die fünfte oder Reformationssymphonie in D-moll als nachgelassenes Werk Op. 107 publicirt und der Entstehung nach die erste, aber zugleich auch die unreifste von allen. Dieses letztere Werk hat uns nie behagt und haben wir daher nur mit Vergnügen wahrnehmen können, dass es aus dem Repertoire unserer Concertvereine so ziemlich wieder verschwunden ist. Ein Arrangement von Symphonien für Clavier ist durchweg eine undankbare Aufgabe, indess unvermeidlich, weil man bekannte und beliebte Werke nun einmal in allen Aufführungsweisen haben will. Bei Mendelssohn wird dem Bearbeiter die Sache indess durch die Natur der Werke etwas erleichtert. Mendelssohn war seiner ganzen Natur nach nicht Symphonist, sondern Monodist, mit tiefem Gefühl für Harmonie begabt, aber in seiner Tonsprache an ein einzelnes Organ, ein einzelnes Instrument oder eine einzelne Stimme gebunden. Wo instrumentale oder vocale Chormassen bei ihm erscheinen, da fliesst es frisch und frei, so lange irgend eine allein hervortretende oder doch herrschende Melodie sich geltend machen kann; aber sobald eigentliche, auf der Selbständigkeit aller Stimmen beruhende Polyphonie eintritt, verliert sich der Satz sehr leicht in ein arbeitsames Dunkel. In seinen Symphonien giebt der Meister uns keine harten Nüsse zu knacken; sie sind durchweg klar und vielfach herzerfreuend, aber tiefe Offenbarungen muss man nicht darin suchen, es ist mehr oder weniger immer eine einzelne Weise, verschieden und oft sehr reizend harmonisch und rhythmisch geschmückt, welche uns aus ihnen entgegen tönt. Das lässt sich auf dem Claviere sehr gut wiedergeben. Ueberdies war der Componist wesentlich Clavierspieler und Clavierpassagen sind es auch, die mit mehr oder weniger Berechtigung in allen seinen Werken wieder erscheinen; Gänge z. B., wie sie am Ende der Lobgesang-Symphonie erscheinen (hier S. 50—53), wird man bei Beethoven oder einem andern guten alten Symphoniker vergebens suchen. Das gegenwärtige Arrangement ist durchaus brauchbar und empfehlenswerth. Es ist ziemlich voll gesetzt, ist aber für einigermaassen geübte Spieler nicht schwer. Besonders gefällt uns, dass von den aufgeblasenen modernen Transcriptions-Stücken so wenig hier sichtbar wird. Als Bearbeiter der Reformationssymphonie wird Fr. Hermann genannt, bei den anderen Stücken fehlt eine solche Angabe. Der Claviersatz rührt vielleicht von Verschiedenen her; wenigstens glauben wir in Nr. 4 eine andere Hand zu erkennen.

Dasselbe lässt sich sagen von der gleichzeitig erschienenen vierhändigen Bearbeitung der

Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell von **F. Mendelssohn Bartholdy.** *) Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1876.) Pr. 10 Mark n. 275 Seiten oblong Fol.

*) Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen.

Die Stücke sind in dem alten vierhändigen oder Orgelformat gedruckt, welches für solche Musik (und auch noch für manche andere) das passendste ist. Es will uns immer scheinen, dass von allen Compositionen, welche man für vier Clavierhände arrangiren könnte, Streichquartette die allerzweckmässigsten und ihrer Natur nach geeignetsten sind. Denn vier Instrumente finden hier vier Hände zu ihrer Wiedergabe, die den Stimmen in den meisten Fällen Schritt vor Schritt durch alle harmonischen und melodischen Winkelzüge folgen können; der Reiz der munteren Neckerei, welchen solche Stücke nicht entbehren können, übt dabei auf die Vierhänder noch eine ganz besondere Wirkung und entschädigt sie reichlich für den Mangel an starken Melodien oder wuchtigen, den Clavier-Mechanismus in Gefahr bringenden Harmoniefaustschlägen. Für das arme Pianoforte ist arrangirte Quartettmusik ein wahrer Balsam, der seine Tonglieder in allen Lagen geschmeidig erhält, ohne sie durch harte Drücker irgendwie zu quetschen. Wir wollen nicht behaupten, dass Arrangements solcher Musik gerade die geeignetsten Stücke wären, um Anderen etwas Angenehmes und doch nachdrücklich Wirksames vorzuspielen; aber für die Bildung und Unterhaltung der Spieler selbst werden sie immer den ersten Rang behaupten.

Sind die beiden genannten Bearbeitungen in dem, was die Verfasser dabei gethan haben, so unscheinbar, dass dieselben für gut fanden, sich nicht einmal zu nennen, so ist ein drittes Opus in dieser Hinsicht entschieden von höherer Bedeutung:

Neue philharmonische Bibliothek für das Pianoforte. Ausgewählte Instrumentalsätze von Meistern des 19. Jahrhunderts, vorzugsweise zum Studium des polyphonen und Partiturspiels bearbeitet und herausgegeben von **Dr. Ludwig Stark**, Professor am Stuttgarter Conservatorium. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1876.) Fol. 12 Hefte, Preis à M. 2. bis M. 2,75.

Der Titel giebt den über eine blosse Sammlung verschiedener werthvoller Tonsätze hinausgehenden didaktischen Zweck schon genügend an, und unter diesem Gesichtspunkte möchten wir das vorliegende Arrangement noch besonders empfehlen. Wie Herr Prof. Stark im Vorworte zu Heft 1 bemerkt, sind vorherrschend die vierhändigen Bearbeitungen von Orchesterwerken an der Tagesordnung, aber bei diesen »mangelt jener sofortige concentrirte Ueberblick, welcher nicht nur den gründlichen Vor- oder Nachgenuss eines Tonwerkes, sondern zumal auch ein klares und sicheres Partiturspiel bedingt, wie es durch Vergleichung der Partituren mit guten zweihändigen Auszügen allein angebahnt wird.« Der Verfasser glaubt mit Hülfe gewisser Spielvortheile auch die modernen Instrumentalsätze treu, handlich und wohlklingend für ein einzelnes Clavier wiedergeben zu können, ohne dass man genöthigt wäre, zu den reinen Virtuosen-Paraphrasen seine Zuflucht zu nehmen, und wir können nur sagen, dass er in den vorgelegten Proben einen sehr guten Beweis für seine Behauptung beigebracht hat. Die Bearbeitung ist sehr claviermässig, mit instructiven Bezeichnungen versehen, interessant und unter Berücksichtigung der dargebotenen Werke ziemlich leicht auszuführen, empfiehlt sich also ebenso sehr einem grösseren Publikum, wie sie für den kleineren Kreis der Studirenden als Einführung in das Partiturenspiel noch von besonderem Werthe ist.

Von den zwölf Heften, auf welche die Sammlung angelegt ist, sind bis jetzt acht erschienen. Der Inhalt des Ganzen muss hier angegeben werden, damit man erfährt, was von den vielen »Meistern des 19. Jahrhunderts« hier vorgeführt wird. *Beethoven* macht den Anfang mit Fuge und Variationen aus dem Cis moll-Quartett Op. 131, liefert dann noch eine Menuett Es-dur (Heft 5), 3 Sätze aus dem Quartett Op. 132 (Heft 8) und 1 Satz aus Quartett Op. 135 (Heft 11). *Mendelssohn* hat vier Werke beigesteuert: Andante mit Variationen und Scherzo aus Op. 81 (Heft 2), Fuge aus demselben Opus (Heft 5), die deshalb auch wohl lieber bei ihren Genossen im zweiten Heft geblieben wäre, oder bei dem Capriccio, welches neben dem Andante der A dur-Symphonie in Heft 7 steht. *Gade* nimmt mit zwei Sätzen aus der E dur-Symphonie das 4. Heft in Anspruch, und mit zweien aus der A moll-Symphonie das neunte, worauf im elften noch ein Andante aus der F dur-Symphonie folgt. *Brahms* füllt mit drei Sätzen seiner D dur-Serenade das sechste Heft. Aber der bevorzugte Componist in dieser ganzen Collection ist *Rubinstein*. Er erscheint sechsmal: zwei Sätze aus einem seiner Quartette bilden Heft 3, die sogenannte Sphärenmusik aus einem andern Quartett steht im 5. Heft, zwei Sätze aus zwei Quartetten machen das 10. Heft aus, und noch zwei andere Sätze aus zwei anderen Quartetten sollen mit Heft 12 die ganze Sammlung beschliessen — sollen, sagen wir, denn da erst die Hefte 1—8 erschienen sind, müssen wir das übrige aus dem beigedruckten Inhaltsverzeichnisse entnehmen. Dieses Inhaltsverzeichniss, auf der Innenseite des Umschlages aller Hefte abgedruckt, enthält zum Theil genauere Angaben über die Werke, welchen die bearbeiteten Sätze entlehnt sind, als die Ueberschriften bei den betreffenden Stücken, was wir ungern bemerken, weil der Spieler daraus auf eine Flüchtigkeit der Vorbereitung schliessen möchte, von der doch in der Musik selber keine Spur zu finden ist.

Indem wir nun, auf Rubinstein zurückkommend, fragen: War es nöthig oder zweckdienlich, diesem einen so hervorragenden Raum in der vorstehenden Sammlung zukommen zu lassen? so könnten wir unsere Frage auch gleich etwas allgemeiner so fassen: Ist diese Sammlung in der Auswahl des Stoffes überhaupt die passendste oder vollkommenste, welche unter so beschränktem Umfange aus den Werken von Tonsetzern unseres Jahrhunderts, und besonders der Gegenwart, für den angegebenen instructiven Zweck zu Stande gebracht werden könnte? Wir glauben, Herr Prof. Stark selber wird dies verneinen. Am Schlusse des Vorwortes anerkennt er, dass »die verehrl. Verlagshandlung ihren reichen Schatz von Tonwerken edelster Art in höchst dankenswerther Weise« ihm dargeboten habe, was aber derselben nicht sehr schwer geworden sein und ihr kaum grössere Ueberwindung gekostet haben kann, als z. B. dem Könige von Preussen, wenn er dem deutschen Kaiser etwas abtritt, darbietet oder zubilligt. Indessen, wie verhält es sich mit den übrigen Verleger-Potentaten? Sie bieten nichts dar, weisen vielmehr alle Bitten um bearbeitende Benutzung einzelner Sätze ihres Verlages rundweg ab als Eingriffe in ihre Hoheitsrechte. Gewiss ist zu dem Zwecke, um Studirenden mit Hülfe des Claviers eine Beherrschung der Partituren zu verschaffen, noch eine besser ausgewählte und angeordnete Sammlung denkbar, als die hier gebotene. Man müsste sie anlegen nach den Gattungen (Quartetten, Symphonien, Serenaden, Suiten etc.) und vielleicht auch noch nach den Meistern; sie würde dadurch natürlich umfangreicher, aber zugleich auch für den Bearbeiter um so viel befriedigender, wie für den Lernenden nützlicher werden. Das alles würde sehr schön sein, wenn es nur möglich wäre, aber es ist eben nicht möglich. Die Verleger gestatten so etwas nicht, und bevor der bearbeitende Künstler das nothdürftigste Material zusammengebettelt hat, ist er längst erlahmt. Unter diesen Umständen blüht die Concurrenz, aber die Kunst verwelkt. Dahin sind wir also gekommen, dass eine lediglich durch ihren sachlichen Zweck bestimmte künstlerische Thätigkeit (denn derartige Bearbeitungen sind wir so frei, ebenfalls in das Gebiet

einer solchen Thätigkeit zu verweisen) nur noch in beschränkter Weise zur Geltung kommen kann. Dies ist wohl geeignet, Nachdenken zu erregen. Vielleicht findet man, dass wir mit der einseitigen, nur auf den Verleger Rücksicht nehmenden Form, in welcher gegenwärtig das künstlerische Eigenthum geschützt wird, doch etwas auf den Holzweg gerathen sind.

Sammlungen.

Blätter für Hausmusik, herausgegeben von **E. W. Fritzsch.** Verlegt von demselben. Leipzig. Januar bis Juni 1876, zweites und drittes Quartal des ersten Jahrgangs.

Dem früher angezeigten ersten Quartal dieser im October vorigen Jahres neu begonnenen Sammlung können wir jetzt die des zweiten und dritten folgen lassen. Wie damals bemerkt, besteht die Sammlung aus zwei Abtheilungen oder »Classen« je für Gesang und Pianoforte. Der Herausgeber fährt fort, diese alle 14 Tage erscheinenden »Blätter« oder Notenhefte in der begonnenen Weise weiter zu führen. Als Beweis der Reichhaltigkeit der drei ersten Quartale mag angeführt werden, dass über funfzig Tonsetzer zu denselben beigesteuert haben. Fast die Hälfte ist bereits im Druck erschienenen Werken entlehnt, namentlich der grössere Theil der Claviermusik, wo auch gediegene Originalcompositionen von kleinem Umfange schwer zu beschaffen sein würden. Die Gesangsclasse liefert viel neues; die Vocalität ist nicht immer schön, aber wir hoffen, dass man auch in dieser Hinsicht den Weg des Fortschritts verfolgen werde. Das ganze Unternehmen erregt dauernde Theilnahme namentlich durch das Bestreben, nur künstlerisch Werthvolles zu bieten. Für Brei- und Bettelsuppen sind die »Blätter für Hausmusik« also nicht bestimmt.

Pariser Opern-Bericht.

Die Opern: Jeanne d'Arc von Mermet, Piccolino von Guiraud, les Amoureux de Catherine von Maréchal, Aïda von Verdi.

(Nach de la Genevais.)

(Fortsetzung.)

Ganz gewiss war aus allen diesen Elementen ein grossartiges musikalisches Drama zu schöpfen, eine Art historischer Composition ähnlich den Hugenotten. Herr Mermet hat es vorgezogen, sich an die Legende zu halten, und das Stück beginnt unter dem Zauberbaume. Der Autor hat seinen festen Plan; weit entfernt davon sich beliebig gehen zu lassen, concentrirt er sich und erfindet nicht mehr als nothwendig ist, um der Handlung eine dramatische Farbe zu geben. Sein Programm bietet uns weiter nichts als eine Reihenfolge von Gemälden, deren jedes einen Abschnitt des glorreich durchlaufenen Weges darstellt: Domremy, Chinon, Orléans; nur Rouen ist weggelassen. Dieser Gedanke, den Scheiterhaufen mit Stillschweigen zu übergehen und die Dichtung mit dem unverkümmerten Triumphe zu schliessen, ist beim ersten Anblicke verlockend; aber bei reiferem Nachdenken besinnt man sich eines anderen, und ungeachtet aller Pracht der Krönung — einer der schönsten Vorführungen der grossen Oper — kann man sie doch nicht für eine richtige Lösung gelten lassen. Die geschichtliche Thatsache drängt sich uns gegen den Willen des Autors auf, eine blos kriegerische und triumphirende Johanna d'Arc wird stets nur ein unvollständiges Gebilde bleiben; eine Scene und zwar die bewundernswertheste fehlt in der Trilogie, ein Blatt in der Dreifaltigkeit. Als Jungfrau, Heldin und Martyrin stellt sie die Geschichte hin, gleichsam als ob dieser fleckenlose Ruhm seine Strafe finden und wie ein Verbrechen gesühnt werden müsste. Man verlangt, man sehnt sich nach dem grossen Nachspiele des Processes, man denkt an die Senats-Scene im Othello, an die Berathung der Bischöfe in der Afrikanerin, und die Phantasie führt uns vor, was ein Meyerbeer aus dieser furchtbaren Gerichtsverhandlung gemacht haben würde, bei welcher die Ehre zweier Nationen in der Wagschale liegt. Indem ich nun Shakespeare nenne, möchte ich fast mein Wort zurückziehen: in diesem Falle wäre es wohl das beste, ihn bei Seite zu lassen, um nicht darüber zu erröthen. Wozu dient das Genie, wenn es uns nicht gegen die schmählichsten und gemeinsten Vorurtheile schützt? All das gehässige Geschwätz, das im 15. Jahrhundert in den Sacristeien und Heerlagern von Altengland heimisch war, hat der grosse Dichter ohne Kritik hingenommen und ohne Bedenken weiter verbreitet. Diesem nach wäre Johanna ein Mannweib, eine abgefeimte Schelmin, eine schmähliche Zauberin, selbst ihr Ende findet nicht Gnade vor seinen Augen, — oder sagen wir vielmehr: vor den Augen des Autors jenes ersten Theils König Heinrichs VI., — denn glücklicher Weise erstreckt sich die Unsicherheit auch auf die Authenticität dieses Dramas, und viele bezweifeln, dass es von Shakespeare sei. Aber darum hat sich Herr Mermet nicht zu kümmern, und wenn man von einem Werke spricht, so ist es weniger von Wichtigkeit, diejenigen Umstände in Betracht zu ziehen, von denen der Dichter Umgang genommen, als mit jenen sich zu beschäftigen, die er behandelt hat.

Der erste Act der Johanna d'Arc ist reizend; nennen wir das symphonische Vorspiel, das als Ouvertüre dient, die Erzählung des Gaston von Metz, die sehr gut durchgeführt ist und in einen jener kräftigen Rhythmen übergeht, welche dann der Chor aufnimmt und die ein Geheimniss des Componisten des Roland sind. Man rühmt auch die Couplets der Johanna, wobei ich nur wünschte, dass Mlle. Krauss ein wenig mehr Energie auf die Betonung der Worte legen möchte:

»Das Frankreich, das ein Weib vernichtet,
»Die Jungfrau hat es aufgerichtet.«

Da sie diese Stelle mehr durch leidenschaftliche Bewegung verwischt, statt sie möglichst deutlich heraus zu heben. Was in meinen Augen den Hauptreiz des ersten Acts ausmacht, das ist sein einheitlicher Charakter, Drama und Musik halten sich das Gleichgewicht, und das Gemälde wäre vollkommen, wenn die himmlischen Stimmen nicht viel zu wünschen übrig liessen. Wo kommen diese Stimmen her? was sollen sie? Es ist hier ein Effect angebracht, den sich das Publikum nicht erklären kann, sei es nun wegen der Entferntheit des hinter der Scene placirten Chores, sei es wegen der Abwesenheit eines übernatürlichen Elementes, dessen Gesang zu erklären der Componist unterlassen hat. Unter allen Umständen hätte diese Unklarheit und Verwirrung durch eine kleine Aenderung der Inscenirung leicht vermieden werden können; es würde genügt haben, an einer Ecke den Himmel zu öffnen und uns im Azur die heiligen Frauen und den Erzengel Michael sehen zu lassen. Der zweite Act versetzt uns nach Chinon. Während sein Reich allenthalben in Trümmer geht, lauscht der niedliche Dauphin von Frankreich, an Agnes Sorel's Lippen haftend, auf die süsse Stimme seiner Herrin. Wer italienische Cavatinen liebt, der findet sie hier: die Cavatine des Königs, ein Trinklied, die Bravour-Arie der Agnes, ausgestattet mit Vocalisen und verziert mit Rouladen, welche die Rufe des Signalhornes nachahmen, im Ganzen ein sehr brillantes Stück, das Mlle. Daram mit grosser Kühnheit ausführt.

Im dritten Acte steigert sich wieder das musikalische Interesse. Der Fortgang des Dramas, der pittoreske Schwung bringen gute Nummern. Das Trio zwischen Agnes, dem Verräther Richard und dem Astrologen ist sehr werthvoll. Jene Phrase des Nekromanten, der in den Sternen den Tod der Isabeau von Bayern liest, und die dann von dem übrigen Personal als Canon wiederholt wird, erinnert durch ihre unheimliche und prophetische Stimmung an jene berühmt gewordene Stelle im Ro-

land: »Ronceval, du traurig düstres Thal!« Es folgt hierauf die Romanze des Gaston, der die schlummernde Johanna betrachtet und seufzt: wie schön sie ist — ähnlich dem vor der Prinzessin harrenden Robert, — eine Melodie, die Herr Salomon wundervoll vorträgt. Die Episode der Orgie mit dem betäubenden Ballet ist eine der grössten Sehenswürdigkeiten des Abends und neben diesen Erfolgen der Decorationen, Costüme und der Inscenirung erobert auch der Musiker einen reichen Antheil. Die sich durchkreuzenden und verbindenden Themen, die Mischung von Alterthümlichem und Modernem, entsprechen in seltener Weise dem malerischen Charakter der Situation, es ist ein sehr gelungener Callot. Das Motiv, mit welchem Mlle. Amélie Colombier muthwillig, neckisch, kühn, voll Jubel und Triumph im Gefühle ihrer funfzehn Jahre auftritt oder vielmehr hereinstürmt, das Auge auf ihren am Firmamente schwebenden Stern gerichtet, dieses Motiv gehört zu den besterfundenen; es ist voll Grazie und heiterer Laune, und wenn es sich gegen das Ende in dem Wirbelwind des Bacchanale wiederholt, so erinnert es uns an den türkischen Marsch von Mozart, der für das Ballet im Don Juan von Auber instrumentirt, und an den Effect, der damit in dem allgemeinen Tumult der Schlussscene erzielt worden ist. Was das *Veni creator* anbelangt, welches zuerst von Johanna gesungen und dann im vollen Chore von den Priestern und Soldaten wiederholt wird, so ist dasselbe nach meiner Ansicht das bedeutendste Stück der Oper, ich möchte es den Schlussstein des Gebäudes nennen, in Anbetracht des Umstandes, dass der vierte Act, ganz aus Processionen, Pomp und Krönungs-Ceremonien bestehend, eigentlich nur als ein grossartiger decorativer Epilog gelten kann. Wie mag es wohl kommen, dass man diesem Hauptstücke so wenig Bedeutung zumisst, und dass dasselbe Publikum, das früher dem Kriegsgesang im Roland zujubelte, bei dieser Entfaltung aller Klangwirkungen des Orchesters und der unter der Inspiration einer Gabriele Krauss erschallenden Chöre kalt bleibt?

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Musikfeste.) Ausser dem regelmässig zu Pfingsten abgehaltenen Niederrheinischen Musikfeste (dieses Jahr in Aachen) haben in diesen Wochen mehrere andere stattgefunden, aber diesmal an kleineren Orten: zu Kreuznach, zu Hirschberg in Schlesien, zu Bielefeld in Westfalen. Es zeigt, dass die Empfänglichkeit für derartige Feste sich in immer weitere Kreise verbreitet, welches ein erfreuliches Zeichen und der Hauptnutzen solcher Festlichkeiten ist. Anordnung und Verlauf bei diesen Aufführungen ist fast allenthalben gleich mit geringfügigen Variationen; nachfolgende Notizen aus der »Barmer Zeitung« über das Bielefelder Fest könnten daher mit wenig veränderten Namen auch als eine Beschreibung der anderen Aufführungen gelten. Die genannte Zeitung schreibt vom 6. Juni aus Bielefeld: »Das zweite westfälische Musikfest an den Pfingstfeiertagen nahm, begünstigt durch ein prächtiges Wetter, einen äusserst hübschen Verlauf. Die reizende Lage des Johannisberges, wo die musikalischen Aufführungen stattfanden, mit seiner interessanten Fernsicht nach dem Teutoburger Walde und dem Hermanns-Denkmal macht gerade Bielefeld für ein derartiges Fest ausserordentlich geeignet. So ist denn auch die Betheiligung des Publikums eine sehr rege gewesen, selbst aus dem Rheinlande waren Gäste gekommen, so u. A. Emil Rittershaus aus Barmen, Prof. Hompesch aus Köln, Musikdirector Witte aus Essen etc.; auch einige Musikdirectoren aus Hannover, den benachbarten Fürstenthümern u. s. w., die Directoren aus Westfalen aber wohl alle haben dem Feste beigewohnt. Die Ausführenden hatten einen Chor von 218 Stimmen, ein Orchester von 58 Instrumenten aufzuweisen und repräsentirten mit den Solisten zusammen einen Tonkörper von 277 Personen. Das Programm lautete, erster Tag: Ouverture »Zur Weihe des Hauses« von Beethoven, Oratorium »Josua« von Händel; zweiter Tag: Ouvertüre »Freischütz« von Weber, Arie aus »Iphigenie« von Gluck und Liebeslied aus der »Walküre« von Wagner, vorgetragen durch Herrn Lederer aus Bremen, »Schicksalslied« für Chor und Orchester von Brahms, G dur-Romanze von Beethoven und drei Ungarische Tänze von Brahms für Violine, gespielt durch Herrn Concertmeister Barth aus Münster, Lieder von Schumann und Brahms, gesungen von Fräulein Assmann aus Berlin, D moll-Symphonie von Schumann, Lieder aus Scheffel's »Trompeter«, von Herrn Henschel aus Berlin componirt und gesungen, Lieder von Haydn und Reinecke, vorgetragen durch Fräulein Sartorius aus Köln, Loreley-Finale von Mendelssohn. Sämmtliche Nummern gelangen vortrefflich, ausgezeichnet waren namentlich das Orchester und im Oratorium das Soloquartett (Josua — Herr Lederer, Caleb — Herr Henschel, Achsah — Frl. Sartorius, Othniel — Frl. Assmann), wacker hielt sich ebenfalls der Chor. Die ganzen Aufführungen leitete Herr Musikdirector Nachtmann aus Bielefeld. Nach dem Concert des zweiten Tages vereinigte ein allgemeines Souper die Künstler und Gäste auf dem Johannisberg, wobei es an ernsten, aber auch frohen und heiteren Toasten nicht fehlte. Von vielen Fremden wurden am dritten Tage Ausflüge nach dem Hermanns-Denkmal veranstaltet. Das ganze Fest hat vor Allem den Beweis geliefert, dass im Westfalenlande der Sinn für gute Musik tief Wurzel geschlagen und dass die westfälischen Musikfeste nicht allein Lebensfähigkeit haben, sondern geradezu als Bedürfniss der gesammten gebildeten Einwohnerschaft der Provinz angesehen werden müssen.« Dieses wollen wir hoffen, weil es das einzige Mittel ist, um auf die Dauer das bisher solchen Festlichkeiten regelmässig drohende Deficit mit Erfolg bekämpfen zu können. Bemerkenswerth ist auch noch, dass Süddeutschland bisher weniger Geschmack zu finden scheint an den frühsommerlichen Musikfesten; die Gründe mögen verschiedener Art sein und sollen hier nicht weiter erörtert werden. Oertliche Aufführungen im Laufe des Jahres nach stattgefundenen ernsthaften und anhaltenden Uebungen bleiben allerdings immer die Hauptsache, und man muss dringend wünschen, dass diese durch solche Musikfeste nicht leiden. Bei letzteren liegt immer die Gefahr nahe, ein Tummelplatz der Dirigenteneitelkeit zu werden, namentlich so lange das Arrangiren von Musikfesten zur Gewerbefreiheit gehört und nicht durch ein Zusammenwirken städtischer und staatlicher Behörden zu Stande gebracht wird.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. Juli 1876. **Nr. 29.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Ehrbar's Clavierprolongement. — Bemerkungen zu dem in Nr. 13 bis 17 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Sammlungen und Bearbeitungen [Unsere Meister; Werke für das Pianoforte von Seb. Bach. 66 Lieder neuerer Meister für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Männerlieder für mehrstimmigen Männergesang, herausgegeben von Wilhelm Greef]. Bearbeitungen [a. Für Clavier: Symphonien für Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy, zu vier Händen. Overture Midsummer Night's Dream by Mendelssohn Bartholdy, transcribed by E. Pauer. Sechs Stücke aus den Streichquartetten von Franz Schubert, zu zwei Händen übertragen von Otto Lessmann. Spinnlied aus der Weissen Dame von Boieldieu, von G. F. Kogel. »Auf Flügeln des Gesanges«, Lied von Mendelssohn, frei übertragen von F. Wrede. b. Für Harmonium: Consolations pour le Piano par F. Liszt, transcrites par J. Skiwa. Vorspiel zu der Oper Lohengrin von R. Wagner und Elsa's Brautzug aus Lohengrin für Harmonium und Pianoforte von H. Claus. Harmonium, Sammlung von Tonstücken von R. Bibl]). — Pariser Opern-Bericht. (Fortsetzung.) — Anzeiger.

Ehrbar's Clavierprolongement.

F. St. »Die Pedalfrage ist gelöst.« Ein grosses Wort ist hiermit gelassen ausgesprochen, und viele Leser dieser Blätter werden ungläubig den Kopf schütteln; denn alle Versuche, welche bis jetzt in dieser Richtung gemacht wurden, haben sich als mehr oder minder unpraktisch erwiesen. Entweder waren die ersonnenen Vorrichtungen zu ungenügend in der Wirkung oder zu complicirt und schwierig in der Handhabung oder beides zusammen. Die neue Erfindung des Pianofortefabrikanten Ehrbar in Wien scheint mir nun den Nagel auf den Kopf zu treffen und das möglichst Wirksame in Verbindung mit dem möglichst Einfachen zu liefern.

Ehe ich auf die Erfindung selbst und ihre Bedeutung näher eingehe, muss ich mir erlauben, das eigentliche Ziel der Pedalfrage mit ein paar Worten zu erläutern. Meiner Ansicht nach besteht dasselbe einzig und allein darin, die bisher übliche Dämpfung in einer Weise zu zergliedern, welche es ermöglicht, einen oder mehrere angeschlagene Töne ungedämpft fortklingen zu lassen, während die Dämpfung auf den übrigen liegen bleibt und die bezüglichen Saiten sofort, nachdem der Finger die Taste verlassen, zum Schweigen bringt. Hierbei soll aus dem Claviertone nichts Anderes gemacht werden, als was er ist; er soll nicht dem Tone eines anderen Instrumentes ähnlich werden. Das Clavier soll durch Lösung der Pedalfrage auch nicht mit der Orgel oder Physharmonika verbunden werden; denn wer letztere Instrumente hören und spielen will, kann sich ja derselben allein oder in Verbindung mit dem gewöhnlichen Claviere bedienen. Der durch Lösung der Pedalfrage erzielte neue Effect muss daher vor Allem auch claviermässig sein.

Ehrbar hat auf der gegenwärtigen Münchener deutschen Kunstindustrieausstellung einen Flügel und ein Pianino mit seiner neuen Erfindung ausgestellt, welche alle wünschenswerthen Vorzüge des Clavierpedales in der trefflichsten Weise vereinigt. Der Fabrikant hat jedoch mit Recht erkannt, dass der grosse unruhige Raum des Glaspalastes nicht der geeignete Ort ist, um seine Instrumente und ihre Neuerung sachgemäss beurtheilen und vollständig wirken zu lassen; er hat daher einen seiner Flügel eine Woche lang in einem kleineren Locale durch Fachmusiker und Musikfreunde eingehend prüfen lassen. Von befreundeter Hand eingeführt, verbrachte ich dort mehr als eine genussreiche und interessante halbe Stunde.

Als Concertflügel grösster Dimension unterscheidet sich das Instrument von seinesgleichen äusserlich nur durch die von zwei auf vier vermehrten Pedaltritte und durch einen niedrigen einreihigen Mechanismus, welcher über der gewöhnlichen Dämpfung angebracht ist. Der Flügel ist an sich von vorzüglicher Qualität und muss jedem Musiker durch seinen ebenso kraftvollen als weichen Ton, sowie durch seine angenehme Spielart Freude machen. Die Tonverlängerung wird nun dadurch bewirkt, dass sich durch den Tritt auf das zweite Pedal, von rechts herein gerechnet, vor oder während des Anschlages einer oder mehrerer Tasten von dem über den einzelnen Dämpfern angebrachten Mechanismus ebenso viele Häkchen auslösen, als Tasten angeschlagen werden; diese Häkchen fangen die in die Höhe springenden Dämpfer auf und halten sie so lange in der Höhe, bis die betreffenden Häkchen durch einen Tritt auf dasselbe Pedal oder das links unmittelbar nebenan liegende Lösungspedal zurückgezogen werden. So lange also der Fuss auf dem Prolongementpedal liegen bleibt, wird jeder neu angeschlagene Ton einzeln prolongirt; wenn er das Prolongementpedal verlässt, klingen die prolongirten Töne zwar fort, es kann aber auf den bezüglichen und allen anderen Tasten unter Verwendung der bisher üblichen beiden Clavierpedale fortgespielt werden. Dieses Fortklingen dauert so lange, bis es ein Tritt auf das Prolongement- oder auf das Lösungspedal beendigt. Der eminente musikalische Nutzen der neuen Erfindung ist hierdurch sofort klar gestellt.

Wie viele Orchesterwerke können auf einem solchen Flügel mit Prolongement richtiger und schöner als auf den bisherigen Instrumenten ausgeführt werden; wie viele namentlich der neueren, ohnehin meist orchestermässig gedachten Claviercompositionen werden in glänzenderen und farbenprächtigeren Klängen erscheinen? Man denke an das Trio der ersten Beethoven'schen Symphonie, an die Eingangstakte der vierten, an die Einleitung der achten Symphonie, oder an das Desdur-Trio von Chopin's Cis-moll-Scherzo! Ebenso wundervoll wirkt ein Orgelpunkt, über welchem sich beide Hände in diatonischem oder chromatischem Accordspiele ergehen können. Es giebt fast keine neuere Composition, in welcher das Prolongement nicht die wesentlichsten Dienste leistete und neue Reize hervorbrächte. Ganz überraschend ist besonders das sogenannte stumme Prolongement: man schlägt einen Accord stumm an, prolongirt ihn und spielt eine Passage darüber hinweg, aus welcher nur die prolongirten Töne nachklingen. Kurz, der

Effecte, welche sich dem mit der Erfindung Vertrauten eröffnen, sind sehr viele! Gleichwohl ist dieselbe so einfach zu handhaben, dass man sie in fünf Minuten kennt, in einer halben Stunde aber schon mit Leichtigkeit benutzt und nie mehr ohne dieselbe musiciren möchte. Das Alles berechtigt wohl zu der Annahme, dass die neue Erfindung, welche die Instrumente nur wenig vertheuert aber wesentlich verbessert, bald zum Gemeingute werde und dass Arrangeure, Componisten und Spieler sie gehörig ausnutzen. Die Effecte, welche hier nur angedeutet wurden, werden sich als ein neues, höchst dankbares Versuchsfeld erweisen und das Prolongement unentbehrlich machen. Daher nochmals: »Die Pedalfrage ist gelöst!« Merkwürdig ist, dass ihre glückliche Lösung gerade in jene Zeit fällt, als man zu Florenz das Andenken des Erfinders des Pianoforte, Bartolomeo Cristofori, feierte.

Bemerkungen
zu dem in Nr. 13 bis 17 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze.

(Fortsetzung von Nr. 26.)

Im Vorigen sind wir deshalb auf eine fast beiläufige Aeusserung Wagner's so ausführlich eingegangen, einmal weil sie uns als seine Ansicht über den Werth der musikzeitschriftlichen Presse sehr nahe berührt, und sodann weil sie für seine Art, aus den Erscheinungen Schlüsse zu bilden, ein bezeichnendes Beispiel ist. Die Werthlegung unserer Zeit auf die Tagesblätter im Gegensatze und auf Kosten der Fachzeitungen muss in der Kunst nothwendig zu jenen ungerechten Beurtheilungen, zu jenen Misshandlungen führen, von denen wir so oft Zeuge sind und welche unvermeidlich über kurz oder lang alle diejenigen treffen, die in Kunst oder Wissenschaft unter verwickelten Verhältnissen den geraden Weg einer erkannten Wahrheit einzuhalten suchen, aber bei der Erfüllung dieser ersten ihrer Pflichten versäumen, sich rechtzeitig in die Vetterschaften einiger grossen Tageszeitungen aufnehmen zu lassen. Die Tagesblätter sind ihrer Natur nach politisch; nur dadurch leben sie vom Tage und sind eine Macht, mit welcher der Staatsmann zu rechnen hat. In künstlerischen und wissenschaftlichen Fragen können sie wesentlich nur referirend und popularisirend auftreten; sie wirken schädlich, sobald sie auf einem dieser Gebiete eine leitartikelnde Führung übernehmen. In Sachen der Musik wie des Theaters war solches aus naheliegenden Gründen am meisten der Fall, hier ist denn auch der Schade am grössten gewesen, und es giebt kein anderes Mittel dagegen, als die Fachblätter auf alle Weise zu heben und zu unterstützen. Wir kommen daher — obwohl persönlich so ziemlich in derselben Lage — zu einem der Ansicht Wagner's durchaus entgegengesetzten Resultat, und hoffen mit unserer Meinung Recht zu behalten.

Wie sehr der in den Gegensätzen von Lobhudelei und Herunterreissen sich bewegende unwürdige Ton unserer hochmüthigen Feuilletonisten nach und nach von den ersten hauptstädtischen Blättern schon bis in die Provinz-Orakel gedrungen ist, kann man jeden Tag wahrnehmen. Das Beispiel, welches ich jetzt davon anführen will, ist schön und möge für viele andere stehen. Die »Starkenburger Provinzial-Zeitung« Nr. 65 vom 30. Mai bringt als Leitartikel zu Anfang des Blattes Folgendes. »⁂ Das moderne Kaaba zu Bayreuth-Mekka. Zu den krankhaftesten und daher auch zu den beklagenswerthesten Erscheinungen unserer Zeitperiode gehört unstreitig die Bayreuth-Wagner-Schwindelei. Wäre aus den Kreisen John Bull's irgend ein Sohn Albion's durch den Spleen von einer solchen überspannten Idee heimgesucht worden, oder hätte ein Bruder Jonathan jenseits des Atlantischen Oceans einen ähnlichen Humbug an's Tageslicht gefördert, so würden wir derartige abenteuerliche Geistesverirrungen gewohntermaassen auf die grosse Liste notiren, wo ja so manche Albernheiten von dort her zu unserem Ergötzen rubricirt sind. Nun wird aber die deutsche Nation selbst, und sogar von einem Deutschen, durch eine Charlatanerie entwürdigt, mit welcher nicht nur John Bull und Bruder Jonathan nach Herzenslust Revanche an uns nehmen können, sondern auch das ganze übrige Ausland wird dadurch veranlasst und erhält reichlichen Stoff, um seinen begründeten Hohn und Spott über das Land der »Denker« auszuschütten. Dass diese Wagner'sche Verirrung nur in einer Zeit zur Verwirklichung gelangen konnte, wo bereits die Grundfesten der Religion, der Staaten und aller Rechtsverhältnisse erschüttert sind und in welcher Zeit alle anderen schwindelhaften Gründereien möglich waren, findet in dem Ineinandergreifen des geistigen Lebens und der geistigen Bewegung ihre natürliche psychologische Erklärung. .... Ueber das Privatleben Wagner's [u. s. w.] .... Was die Künstlerschaft Wagner's, namentlich sein Compositionstalent, anlangt, so ist aus seinen Werken jedem unbefangenen und parteilosen Kunstkenner längst klar gewesen, dass demselben wohl Kunstbegabung nicht abzusprechen sei, wie ja vielen Hunderten anderen Componisten auch, dass er aber fast überall Mangel an gründlich solider Musikbildung (Schulung) erkennen lasse, worüber nun freilich seinen überspannt-blinden Anbetern kein competentes Urtheil eingeräumt werden kann. Sein musikalisches Wirken beruht — mit nur geringer Ausnahme — nicht sowohl auf der Anwendung künstlerischer Formen des Musikalisch-Schönen, sondern vielmehr und vorzugsweise auf dem unmässigen Verbrauch rohen Klangmaterials, — weshalb denn auch seinerseits den Blechinstrumenten eine hervorragende Stelle eingeräumt ist und durch ein lärmendes und Gehör verletzendes Accompagnement der ohnehin melodisch-magere Gesang beeinträchtigt oder ganz und gar zum Verstummen gebracht wird, sowie selbstverständlich durch eine so unkünstlerische Verschwendung von Klangmitteln für die Begleitungen die Stimmen der Sänger und Sängerinnen, die mit jenen Instrumenten in einen förmlichen Wettkampf treten müssen, vor der Zeit zu Grunde gerichtet werden. Aber wie mancher Kunstlaie, der in eine Bildergallerie eingetreten ist, nur an jenen Gemälden mit grell aufgetragenen Farben Wohlgefallen findet und an allen feineren und geistreicheren Gestaltungen ohne Beachtung vorübergeht, ebenso giebt es auch eigenthümlich geartete »Musikfreunde«, die nur durch ein »Je toller, desto besser« empfindsam gemacht werden und die sich lediglich nach ihrem Geschmack amüsiren können. Von Operncomponisten zweiten Ranges überragen in musikalischer Erfindung und Ausführung eine grosse Anzahl den von Ignoranten so hoch gestellten Richard Wagner. Von den wirklichen Heroen auf dem musikalisch-dramatischen Gebiete, von Gluck, Mozart, Beethoven und Cherubini ganz und gar abgesehen, seien nur die Namen Salieri, Gretri [Gretry], Winter, Rossini, von Weber, Spondini [Spontini], Marschner, Meyerbeer, Conradin Kreuzer [Kreutzer], Spohr, Mehul, Boieldieu, Auber, Lorzing [Lortzing], Donizetti und Verdi genannt, die Alle in ihrer Zeit Besseres, künstlerisch Werthvolleres producirt haben, als Wagner. Die phantasmagorischen Hallucinationen beschränken sich jedoch nicht nur auf einen betäubenden Klanglärm, womit Wagner seine barocken, häufig bis an die Grenzen des Unsinns streifenden, »poetischen« Reimschmiedereien ein- oder verhüllt, sondern er sucht auch noch durch andere glänzende Aeusserlichkeiten der inneren Gehaltlosigkeit seiner kunstverzerrten Machwerke Maske und Schminke zu geben.« Darauf folgt eine Beschreibung der Bemühungen, in Bayreuth ein Theater zu

errichten und Ankündigung der bevorstehenden Nibelungen-Aufführungen, was alles einfach als »Humbug« bezeichnet wird.

Nun möchten wir die Herren der grossen hauptstädtischen Blätter zunächst ersuchen, diesen leitartikelnden Schüler aus der Provinz nicht zu verleugnen; er ist ein echtes Mitglied der Zunft. Seine Sprache ist zwar gröber, aber seine Vorstellungen sind nicht übertriebener, als die seiner grossstädtischen Genossen. Wenn er an Mekka und Kaaba, ein Anderer dagegen an olympische Spiele und Bayreuthiaden denkt, so liegt der Unterschied nur in den Worten. Auch dass er lobend oder absprechend mit Componisten um sich wirft, deren Namen er nicht richtig schreiben kann, passt durchaus in den Rahmen: unsere »ersten musikalischen Kritiker« sammt unsern »ersten musikalischen Notabilitäten« entwickeln oft eine erstaunliche Gründlichkeit, wenn es sich darum handelt, das Werk eines Gegners zu beurtheilen. Ich erinnere noch eines vor etwa 15 Jahren stattgefundenen Tischgespräches mit einer unserer »Säulen der classischen Musik«. Die Rede kam auf Wagner's »Ring des Nibelungen, von welchem damals unlängst die Dichtung im Druck erschienen war, und zwar auf die Stabreime. Besagte Säule verwarf diese Neuerung Wagner's durchaus, behauptete aber zugleich, die Texte durchgelesen und keine Stabreime in ihnen gefunden zu haben. Die Säule verband mit dem Worte vermuthlich eine unklare Vorstellung über eine neue Art von Endreimen, doch konnte ich es aus Rücksichten der Höflichkeit nicht ergründen; für alle Fälle wurde aber so viel klar, dass Jemand, der nicht wusste, was Alliteration oder Stabreim ist, ganz beherzt den Stab darüber brach. Mit einer derartigen Kritik kann man sich allerdings vieles vom Leibe halten und als musikalische Autorität ein gemächliches Leben führen.

Wem dieser Beweis von Consolidarität in der Oberflächlichkeit und Verfolgungssucht nicht genügt, dem können wir noch einen zweiten vorlegen.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Sammlungen und Bearbeitungen.

Unsere Meister. Band I. Sammlung auserlesener Werke für das Pianoforte (Originale und Bearbeitungen) von **Johann Sebastian Bach.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 3 Mark netto.

Der Inhalt obiger Sammlung besteht aus 38 Nummern, von denen 34 Originale sind, während die vier letzten Nummern Bearbeitungen einzelner Sätze der Matthäuspassion enthalten. Die Originale beginnen mit leichteren Clavierstücken, aus den kleinen Praeludien, den Inventionen, den französischen und englischen Suiten, sowie der Clavierübung entnommen, die technische Schwierigkeit steigert sich in acht Praeludien und Fugen des wohltemperirten Claviers und findet ihren Höhepunkt in der chromatischen Phantasie und Fuge.

Fingersatz und Vortragszeichen sind übertragen aus der in gleichem Verlage erschienenen Ausgabe Bach'scher Clavierwerke von C. Reinecke.

Man kann wohl mit Recht behaupten, dass die ersten 23 Nummern Cabinetsstücke sind. Die kleinen Praeludien und die Inventionen stehen in den betreffenden Cyklen in keinem innigen Zusammenhange, deshalb ein Herausgreifen des Schönsten wohl motivirt war, jedoch Bruchstücke aus den Suiten zu reissen, die wesentliche Bestandtheile eines abgerundeten Ganzen sind, hat immer sein Bedenkliches; es hätte sich wohl mehr empfohlen, eine vollständige Suite zu geben, wie ja auch die Partita I kurz darauf in der Vollständigkeit erscheint.

Alles, was aus dem wohltemperirten Clavier kommt, ist gewiss vorzüglich, doch liegt die Frage nahe, warum, bei der Absicht, gewiss doch das Beste zu bieten, die As dur-Fuge des ersten Theiles gewählt worden ist. Dass den Fugen nicht wie den Präludien Vortragszeichen eingefügt sind, ist im Interesse der Lernenden sehr zu bedauern.

Die das Werk schliessenden vier Bearbeitungen aus der Matthäus-Passion sind, wenn ich nicht irre (das betreffende Exemplar ist mir nicht zur Hand), einer in demselben Verlage erschienenen Bearbeitung der ganzen Passion entnommen.

Ich muss gestehen, dass ich mich im Principe (ganz abgesehen von den hier vorliegenden Bearbeitungen) gegen solche aussprechen muss. Die Clavierauszüge Bach'scher Gesangwerke, die doch nur dazu bestimmt sind, eine Aushülfe beim Einstudiren zu gewähren, werden immer an einem Gebrechen kranken, entweder sie enthalten möglichst viel, dann werden sie schwer spielbar, es bedarf eines Virtuosen, der doch nicht immer zur Hand ist, um sie spielen zu können, oder sie sind leicht, dann ist soviel der einzelnen Stimmen fortgelassen, dass das Charakteristische, die Führung der einzelnen Stimmen verloren gehen muss. Ich erinnere nur an Arien, die von zwei obligaten Instrumenten begleitet werden; die linke Hand hat vollauf zu thun, den immer rüstig einherschreitenden Continuo wiederzugeben, übernimmt vielleicht ab und zu einige wichtige Accordtöne; die rechte Hand soll die beiden obligaten Stimmen bringen, die sich vielleicht auch zum Oeftern noch kreuzen; eine davon in eine tiefere Octave zu verlegen und mit der Bassstimme zu vereinigen, ist auch misslich, es bleibt deshalb nichts übrig, um Klarheit mit Spielbarkeit zu vereinigen, als eine obligate Stimme ganz fortzulassen. Fast noch grössere Schwierigkeiten ergeben sich, wenn mehrere Themata gebracht werden. Es ist dies eben eine Schattenseite der Clavier-Auszüge polyphon geschriebener Werke, wogegen es keine Aushülfe giebt, und die Bearbeitung eines Clavier-Auszuges findet nur dadurch seine Rechtfertigung, dass dieser eben in der Praxis nothwendig ist. Wenn nun in einen Clavier-Auszug noch Singstimmen eingefügt werden, muss nicht das Bild verwischt werden?

Kommt ein in die Mittelstimmen gelegter Singebass zur Geltung, wenn eine obligate Stimme mit den nothwendigen Harmonietönen darüber liegt? Gewiss nicht. Ich betone nochmals, dass ich weit entfernt bin, der vorliegenden Bearbeitung zu nahe treten zu wollen, dieselbe ist gewiss so vorzüglich abgefasst, wie sie unter diesen Verhältnissen werden konnte. Dass ich mich im Allgemeinen gegen solche Bearbeitungen ausspreche, hat seinen Grund darin, weil doch nicht Alles sich für das Clavier gestaltungsfähig erweist.

Nr. 36 bringt den Choral: »Wenn ich einmal soll scheiden«. Die Tenorstimme findet sich der leichteren Spielbarkeit wegen theils auf dem oberen, theils auf dem unteren Systeme. Diese Schreibweise erschwert die Uebersichtlichkeit der Stimme. Für das Auge wäre es angenehmer gewesen, wenn sie vollständig dem unteren Systeme einverleibt worden wäre; nur im dritten Viertel des drittletzten Taktes wäre der Ton *d* von der linken Hand nicht zu greifen gewesen, würde aber ohne besondere Bemerkung von jedem Bach-Spieler mit der rechten Hand genommen werden. In allen übrigen Fällen handelt es sich um die Spannung einer Decime, welche im vierten Viertel des dritten Taktes dem Spieler dennoch zugemuthet wird. Warum also diese Inconsequenz?

Bei dieser Gelegenheit möchte ich einer Sache Erwähnung thun, die mit der Besprechung dieses Werkes nichts gemein hat, die Bearbeitung Bach'scher Choräle. Man findet nämlich Bearbeitungen derselben, in denen, um eine Verdoppelung des Basses zu gewinnen, die übrigen Stimmen in die rechte Hand gezwängt werden, nicht wie im vorliegenden Chorale, dass

alle Stimmen originaliter bleiben, sondern dass dieselben, unbekümmert um die ursprüngliche Lage, nur um der Spielbarkeit Rechnung zu tragen, verlegt werden. Ich halte dies für fehlerhaft, da durch diese Art der Wiedergabe oft nur eine Dreistimmigkeit erreicht wird, ja sogar der wichtigste Accordton verloren gehen kann. Ich bin der Ansicht, dass es besser sei den 16füssigen Basston zu missen, um dadurch zu erreichen, dass die übrigen Stimmen die vorgeschriebene Lage behaupten.

So möge denn diese neue Bach-Ausgabe, gleich ausgezeichnet durch ihren inneren Werth, als durch die mit künstlerischer Hand beigefügten Zuthaten, sich einer allgemeinen Verbreitung erfreuen. *Paul G. Waldersee.*

66 Lieder neuerer Meister für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Brahms, Bruch, Jensen, Reinecke, Taubert. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1876.) Pr. M. 5. n. Lex.-8.

Die Bemerkung in der vorigen Nummer Sp. 442 über die hemmenden Schranken des Verlagseigenthums bei veranstalteten Sammlungen oder Bearbeitungen moderner Tonwerke lässt sich auch auf obige Publication anwenden und findet in derselben eine neue Bestätigung. Unter einer Sammlung von »Liedern neuerer Meister« hat man bis dahin immer verstanden entweder eine Blumenlese, welche am Wege eines grossen Feldes zum Strausse gepflückt wird, oder eine sorgliche Auswahl des Vorzüglichsten, welche ein bestimmtes Gebiet in einigen seiner wesentlichsten Züge zur Anschauung bringt. In beider Hinsicht hat die Sammlung einen selbständigen Werth, in letzterer natürlich den höheren. Aus allen Zeiten über alle Zweige der musikalischen Kunst liegen solche Zusammentragungen vor, gedruckte oder handschriftliche, und veranschaulichen dem Freunde der Kunstgeschichte in leichter Uebersicht die eigenthümliche Production einer bestimmten Periode. In unserer Zeit wird es auch hiermit anders. Moderne Sammlungen veranschaulichen nichts weiter, als das »Eigenthum der Verleger« — welche Worte bei dem obigen Druckwerke auch ausdrücklich auf dem Titel stehen. In demselben muss man also nicht etwa eine Auswahl von 66 Liedern der genannten fünf Componisten suchen, die nach irgend einem Zwecke vorgenommen ist, sondern nur einen Wiederabdruck derjenigen Sammlungen, welche diese Componisten seiner Zeit als einzelne Hefte bei den genannten Verlegern herausgaben. Es mag immerhin sein, dass diese Abweichung von einer früheren Weise für die Kunst gleichgültig ist, aber angenehm kann man sie nicht nennen und es währt einige Zeit, bis man sich in diesem Felde an die ausschliessliche Herrschaft rein merkantiler Rücksichten gewöhnt hat. Nach diesen Vorbemerkungen fügen wir hinzu, dass das äusserst zierlich ausgestattete, von dem bekannten rothen Gewande umkleidete Octavbändchen folgende Opera enthält. Von *Brahms:* 6 Gesänge Op. 3, und 6 Gesänge Op. 7; von *Bruch:* 6 Gesänge Op. 7 und 4 Lieder Op. 15; von *Jensen:* 8 Lieder Op. 9 und 1 aus den 8 Lenzliedern; von *Reinecke:* 6 Lieder Op. 5, 6 Lieder und Gesänge Op. 27, eine Novelle in Liedern Op. 81, 1 Lied aus der Oper Manfred und 2 von den 8 Lenzliedern; endlich von *Taubert:* 6 Lieder Op. 82 und 6 Gesänge Op. 91. Der Inhalt ist hiermit genügend angegeben und bedarf keiner weiteren Bemerkung, entzieht sich im Grunde auch der Kritik, man müsste denn die Sammlungen der einzelnen Tonsetzer beurtheilen wollen, was uns aber nicht in den Sinn kommt. Indem die Autoren hier nach dem Alphabet an einander gereiht wurden, entstand ein gleichsam ungesuchter und auch wohl beabsichtigter Fortgang der Sammlung vom Schweren zum Leichten. Solche Collectionen würden uns noch dreimal so lieb sein, wenn sie mit dem Jahr, in welchem sie erschienen sind, bezeichnet wären. In diesem einzigen Punkte wenigstens sollte man es den alten Sammelwerken gleichthun.

Männerlieder, alte und neue, für Freunde des mehrstimmigen Männergesanges. Herausgegeben von **Wilhelm Greef.** Essen, Bädeker. 1876. Pr. 30 Pf.

Ein Heft von 32 Seiten in dem bekannten Taschenformat, 21 Lieder enthaltend, unter denen sich 20 neue Compositionen befinden. Diese Sammlung des im vorigen Jahre verstorbenen Lehrers und Organisten Greef in Mörs ist wohl die beliebteste und am weitesten verbreitete aller in Deutschland erschienenen Männergesänge; eine besondere geschichtliche Bedeutung erhält sie noch dadurch, dass in ihr zuerst Wilhelm's »Wacht am Rhein« (1852 im 9. Heft) gedruckt in die Oeffentlichkeit trat. Wie gross die Wirkung dieser unscheinbaren Sammlung in weiten Kreisen sein muss, ersieht man aus den statistischen Notizen, welche der Verleger auf einem Blättchen beigefügt hat. Danach erschienen die ersten 11 Hefte bisher der Reihe nach in folgenden Auflagen: 22 — 15 — 11 — 8 — 7 — 7 — 5 — 5 — 8 — 4 — 2, und gedruckt wurden von allen 12 Heften zusammen 332,500 Exemplare, was für jedes Heft im Durchschnitt gegen 30,000 ergeben würde, für einzelne aber viel grösser ist. Es sind darin zusammen 265 Lieder enthalten, unter welchen sich 150 Original-Compositionen befinden.

Gegenwärtiges letzte Heft ist ein Nachlasswerk, denn der verdiente Wilh. Greef starb am 12. September 1875 in Mörs, ehe er die von ihm noch ausgewählten Lieder hatte zum Druck bringen können. Zwei Freunde, der Musiklehrer am Seminar in Mörs Herr J. D. Eickhoff und Herr Prof. Ludw. Erk in Berlin, haben sich des verwaisten Kindes angenommen und dafür gesorgt, dass es in derselben Weise wie seine Vorgänger vor die Oeffentlichkeit treten konnte.

Bearbeitungen.

a. Für Clavier.

Symphonien für Orchester von **Felix Mendelssohn-Bartholdy.** Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1876.) 237 Seiten oblong Folio. Pr. 12 M. n.

Hier ist das Gegenstück zu in der vorigen Nummer angezeigten zweihändigen Bearbeitung dieser Symphonien. Es sind dieselben fünf Werke und in derselben Reihenfolge gegeben wie dort. Das vierhändige Arrangement rührt von Ungenannten her. Es ist spielbar, leicht und natürlich, vereinigt in sich also alle jene Eigenschaften, welche ihm eine weite Verbreitung sichern.

Weil auf Anregung der grossen Breitkopf und Härtel'schen Mendelssohn-Ausgabe hier jetzt so oft von den Werken dieses Meisters die Rede ist, sei auch noch ein neueres englisches Arrangement angeführt:

Overture Midsummer Night's Dream by Mendelssohn Bartholdy, transcribed by **E. Pauer.** London, Augener & Co. (Pr. M. 7.)

Es ist dieses das erste Stück einer vierhändigen Bearbeitung Mendelssohn'scher Ouvertüren, welche als Theil einer grösseren Sammlung mit Ouvertüren verschiedener Componisten (von Gluck bis Wagner) von der genannten Handlung herausgegeben wird. Herr Pauer in London besitzt für derartige Arbeiten eine seltene Geschicklichkeit und wie es scheint, eine fast unermüdliche Arbeitslust. Er hat im Laufe der letzten zehn Jahre für die Verleger Augener & Co. eine ganze Bibliothek herausgegeben und vieles davon arrangirt; die Aus-

gaben sind mit Gewissenhaftigkeit und die Arrangements mit Geschick gemacht, so dass die »Pauer-Editionen« unter den modernen Unternehmungen dieser Art eine rühmliche Stellung einnehmen.

Sechs Stücke aus den Streichquartetten von **Franz Schubert**, für das Pianoforte zu zwei Händen übertragen von **Otto Lessmann.** Berlin, Ed. Bote & G. Bock. 6 Hefte à M. 0,80 bis M. 1,30.

Auf dem Titel wird als die nächste Bestimmung dieser ausgewählten Stücke angegeben »Zum Gebrauch im Unterricht in den Musikklassen der Kaiserin Augusta-Stiftung zu Charlottenburg«. Man erfährt aber nicht, ob der Gebrauch darin besteht, dass die Uebertragungen mit den originalen Quartettstimmen verglichen werden, oder ob es sich um eine blosse Clavierübung handelt. Wir dürfen das letztere annehmen. Das erste dieser Stücke (Menuett aus dem A-moll Op. 29) ist »für den Concertvortrag übertragen«, das zweite (Scherzo aus Es-dur Op. 125), dritte (Menuett B-dur Op. 168), vierte (Adagio Es-dur Op. 125), fünfte (Andantino aus dem nachgel. Quartett Nr. 7) und sechste (Andante aus dem nachgel. Quartett Nr. 8) sind »frei übertragen«, womit wohl ziemlich dasselbe gesagt ist. Freie Uebertragungen werden veranstaltet, um eine bessere Klangfülle zu gewinnen, und Uebertragungen für Concertvortrag sind diejenigen, mit welchen eine möglichst grosse Klangfülle erzielt wird. Die vorliegenden Hefte entsprechen ihrem Zwecke, nur fürchten wir, dass sie bald wieder vergessen werden, denn eine Sammlung, die aus einem überreichen Schatze nur sechs unzusammenhängende Stücke vereinigt, kann nicht lange im Gedächtnisse haften.

Spinnlied aus der Weissen Dame von Boieldieu für das Pianoforte von **Gustav F. Kogel.** Cassel, C. Luckhardt. M. 1,50.

Ein passender Stoff für allerlei angenehme Spielerei auf dem Clavier, der von Herrn Kogel denn auch entsprechend verwerthet ist. Sein Arrangement erfordert einen guten Spieler.

Die »freien« Uebertragungen von Lessmann und Kogel verschwinden aber in nichts, wenn man sie mit folgender Freiheit vergleicht:

„Auf Flügeln des Gesanges“, Lied von **Mendelssohn**, für das Pianoforte frei übertragen von **F. Wrede.** Op. 7. Leipzig, Breitkopf und Härtel. M. 1,50.

Das ist der Pianoforte-Virtuose auf der Rennbahn! So etwas muss auch einmal gemacht werden, damit man erfährt, wie weit es sich treiben lässt. Aber viele Fortsetzungen davon wird Herr Wrede doch wohl nicht publiciren? Wir haben allen Respect vor dem hier dargelegten pianistischen Geschick; aber der Kunstwerth eines solchen Experiments steht etwa auf gleicher Stufe mit den »Finalwirbeln«, mit welchen die amerikanischen Haarkünstler ihre Operation zu beschliessen pflegen.

b. Für Harmonium.

Consolations pour le Piano par F. Liszt transcrites pour Orgue-Melodium (Harmonium) par **J. Skiwa.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. M. 2,75.

Die Piano-Compositionen von F. Liszt haben ihre Eigenthümlichkeit und meistens auch ihren alleinigen Werth darin, dass sie dem Instrumente so genau angepasst sind. Man nehme ihnen den Clavierklang, so bleibt in vielen Fällen nichts übrig, als eine unbegreifliche Anhäufung von Dissonanzen bei grosser Gedankenarmuth. Welcher klangschöne Ohrenschmauss also bei einem Arrangement für Harmonium herauskommen kann, wird sich Jeder selber sagen.

Vorspiel (Ouverture) zu der Oper **Lohengrin** von R. Wagner. Arrangement für Harmonium und Pianoforte von **H. Claus.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 75 Pf.

Elsa's Brautzug aus **Lohengrin** . . . . . . Arrangement für Harmonium und Pianoforte von **H. Claus.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 75 Pf.

Stücke von kleinem Umfang, in denen sich aber für Opernbesucher, welche diese Musik durch zahlreiche Vorstellungen auswendig gelernt haben, eine gute Gelegenheit bietet, mit Hülfe des Harmoniums abermals in den bekannten Genüssen zu schwelgen. Die genannten Instrumente contrastiren im Klange, sind insofern recht gut neben einander zu gebrauchen, namentlich wenn das Clavier möglichst accordlich oder harfenartig gehalten wird; aber bei einer solchen Musik kann niemals viel herauskommen, deshalb muss man zu gelegener Zeit immer wieder ein Wort gegen die moderne Harmoniumsucht sagen.

Unlängst erschien abermals eine neue gemischte Sammlung für dieses Saloninstrument:

Harmonium. Sammlung von Tonstücken berühmter Componisten der neueren Zeit für das Harmonium arrangirt von **Rudolf Bibl.** Op. 29. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1876.) 10 Hefte, Pr. à M. 2.

Die Collection enthält Stücke von Bargiel (5), Brahms (2), Bruch (3), Chopin (5), Dietrich (1), Franz (2), Gade (1), Hiller (1), Kirchner (2), Mendelssohn (3), Raff (1), Reinecke (1), Schumann (7), Wagner (2). Man sieht also schon hieraus, bei welchen Tonsetzern der Autor sich besonders nach Stoff umgesehen hat; es sind vornämlich Schumann, Chopin und die mit dieser Richtung Verwandten. Der Mannigfaltigkeit ist dabei möglichst Rechnung getragen und man hat in der vorliegenden Sammlung auch wirklich einen solchen Reichthum verschiedener Formen und Ausdrucksweisen, wie er in so engen Grenzen und bei der Eintönigkeit der modernen Musik möglich ist. Die älteren Meister würden eine reichere Ausbeute gewähren, daran ist nicht zu zweifeln. Es dürfte aber wenig nützen, sie zu diesem Zwecke zu empfehlen, denn weil das Harmonium wesentlich an Arrangements gewiesen ist, wird der Bearbeiter mit Vorliebe immer das ergreifen, was seinem Publikum bereits durch Oper oder Concert bekannt geworden ist. Wir wollen aber wenigstens nicht unterlassen, einen so befähigten Bearbeiter, wie den Verfasser der gegenwärtigen Sammlung, auf ein noch ganz unangebrochenes Gebiet der Musik hinzuweisen, welches neben freiester Benutzung der Tonsätze zugleich eine zwanglose, selbständig ausfüllende Behandlung für das jeweilige Instrument, sei es nun Clavier oder Harmonium, zulässt, wovon bei den neueren Tonstücken keine Rede ist. Die Vortheile sind also ganz auf jener Seite, und man kann zugleich mit grösserer Befriedigung nach der Natur des Instrumentes arbeiten. Ueber die Einrichtung der genannten Stücke für das Harmonium sagt Herr Bibl, der sich auf diesem Instrumente als ein Meister erweist: »Bei Bearbeitung der Tonstücke nahm ich Bedacht auf alle Gattungen Harmoniums. Indem aber kleinere Instrumente allgemeiner sind als grössere und um diesem Werke daher eine möglichst weite Verbreitung zu sichern, so beschränkte ich die Zahl der für grössere Instrumente eingerichteten Stücke auf eine ganz geringe Anzahl, und können von diesen selbst einige durch die bei den betreffenden Stücken beigegebenen Veränderungen auch nur auf einspieligen Harmoniums ausgeführt werden, sowie überhaupt der Spieler in jedem Hefte auf der ersten Seite unten angemerkt findet, welche Stücke, wenn auch für mehrspielige Harmoniums eingerichtet, so doch auch auf nur einspieligen ausgeführt werden können.« Nach diesen Worten, die einen gar schweren

Gang haben, möchte der Leser sich vielleicht auch auf ein schwerfälliges Arrangement gefasst machen. Aber nein, wir können ihm versichern, dass die Harmonium-Sätze fliessender sind als die der vorwortlichen Belehrung.

Pariser Opern-Bericht.

Die Opern: Jeanne d'Arc von Mermet, Piccolino von Guiraud, les Amoureux de Catherine von Maréchal, Aïda von Verdi.

(Nach de la Genevais.)

(Fortsetzung.)

Hier taucht aber nun eine ganz persönliche Frage auf, welche ausschliessend Herrn Mermet betreffen dürfte. Lange vor der ersten Vorstellung gab sich ein gewisses Uebelwollen kund, allenthalben circulirten widerliche Gerüchte und Unheil verkündende Prophezeiungen, bis die Hauptprobe kam, die unter sehr ungünstigen Bedingungen verlaufend dem Werke einen empfindlichen Stoss versetzte. Die erste Aufführung war weniger schlecht als man fürchten oder hoffen musste, je nach dem Standpunkte, auf den man sich stellte, aber Tags darauf, gerechter Himmel, welch ein Platzregen bitterer Kritiken! Selbst ein Missethäter hätte keine strengeren Richter finden können. Fast fürchte ich, dass an Herrn Mermet in Anbetracht der Zeit, in welcher er lebt, ein ungemein grosses Unrecht haftet: er ist weder Mitglied des Conservatoriums, noch irgend einer Coterie oder Gruppe; er war weder Träger des *prix de Rome*, noch St. Simonist. Herr Mermet macht weder für Jemanden Reclame, noch macht sie irgend Jemand für ihn, einige seltene Freunde ausserhalb der musikalischen Kreise, Eugen Forcade, Emil Augier etc. ausgenommen. Auf jenem Pariser Asphalt, auf dem sich so viele hungrige Mitbewerber herumtummeln und drängen, geht er allein und ruhig seinen Weg, »*son petit bonhomme de chemin*« würde Herr Gautier sagen; den Tagesfragen fremd, kümmert er sich eben so wenig um den Wagnerismus, wie um den Jakobinismus. *Timeo hominem unius libri!* Herr Mermet ist fürwahr dieser Mann; sein Buch ändert zuweilen den Titel, aber nie den Autor. Im Jahre 1846 hiess das Buch der König David; 16 Jahre später war es betitelt: Roland zu Ronceval; heute trägt es den Namen: Jeanne d'Arc. Während die Anderen in den Krieg ziehen und sich zum Kreuzzuge drängen, entwirft und componirt Herr Mermet ungestört seine Oper, und wenn er sie fertig geschrieben hat, lässt er sie aufführen, was noch viel schwieriger ist, aber nicht verfehlt, ihm ein gewisses Uebergewicht über jene enorme Zahl von Leuten zu geben, welche Opern schreiben, die man nicht aufführt. Folglich kann er durchaus nicht auf die Nachsicht der Gallerie rechnen: drei von der Académie nationale, der ersten Bühne der Welt, aufgeführte Werke, drei Opern, fast ein Repertoir, obschon er sich weder Meyerbeer, noch Rossini, noch Halévy, noch Auber nennt, drei Opern, von denen die eine: Roland zu Ronceval als ein grosser Erfolg gilt und während 50 Vorstellungen das Maximum der Einnahmen erzielt hat! Solche Schmerzen werden einem nicht verziehen, und dem Herrn Mermet, wenn er verlästert und angeschnauzt wurde, ist nur widerfahren was ihm gebührt. Glücklicher Weise kümmert sich das Publikum nicht um dieses kleinliche Gezänk, die Uebertriebenheit des Angriffs findet ihre Reaction, und Johanna d'Arc erfreut sich jetzt der entgegengesetzten Strömung; allein was helfen solche Argumente gegen die Böswilligkeit, welche fortfährt zu behaupten, dass der gegenwärtige Andrang in dem Glanze der Aufführung seinen Grund hat, und dass die Beifallsbezeugungen nur der Sängerin gelten!

In Ansehung der physischen Persönlichkeit der Johanna d'Arc verweisen uns die Chronik und die Schilderungen ausschliessend auf Conjecturen: an Porträten ist nichts Authentisches vorhanden, und die einzige Möglichkeit, sich ein Bild der Jungfrau zu verschaffen, besteht darin, unter den verschiedenen und schwankenden Zügen, die sich aus den auf die Vorgänge ihrer Existenz bezughabenden Berichten ergeben, eine Zusammenstellung zu versuchen. Auf diesem Wege erfahren wir, dass sie von mittlerer Statur, schlank und kräftig, wohlgebildet und gut gewachsen war und eine Büste besass, deren Schönheit insbesondere dann hervortrat, wenn sie ihr Schlachtross tummelte und das prachtvolle Thier bald antrieb, bald zurückhielt, während dasselbe, den weissen Schaum über den Zügel ergiessend, dem Winke der jungen Kriegerin sich fügte. Der Sire d'Aulnon, von dem Dauphin damit betraut, die Jeanne d'Arc als Leibwache zu begleiten, erzählt Wunderdinge von dieser Büste, deren Schätze zu inventarisiren ihm, wie es scheint, in unbewachten Augenblicken das gezwungene Zusammenwohnen des Lagerlebens gestattete: *aliquando videbat ejus mammas quae pulchrae erant*. Sie besass im höchsten Grade die Diagnostik nervöser Naturen: reizbar bis zum Excess, geneigt zu Thränen, beleuchtete in enthusiastischen Momenten ein himmlischer Strahl ihr Gesicht. Bemerkenswerth erscheint auch die eigenthümliche Vibration ihrer Stimme: *vox infantilis*, sowie deren Reinheit und Jungfräulichkeit, ein Phänomen, das sich drei Jahrhunderte später bei einer anderen Heroine unserer Geschichte wiederholte: Charlotte Corday besass dieselbe Klarheit des Accentes und denselben Zauber der Stimme; ein deutscher Maler Namens Hauer, der ihr Bild *in extremis* zeichnete und sie nicht früher verliess, als bis sie den verhängnissvollen Karren bestieg, hat diese seltene Eigenschaft constatirt, und ohne eine Parallele zwischen der grossen Befreierin des vaterländischen Bodens aus dem 15. Jahrhundert und jenem armen echt römischen Mädchen zu ziehen, welches keine anderen Helden anerkannte, als die Helden der Republik und einen Brutus oder Cassius im Schatten des Palais-Royal oder der Champs-Élysées suchte, mag es doch gestattet sein, ein beiden schönen Seelen gemeinsames Merkmal unaussprechlicher Reinheit anzuführen. Aus dieser flücht'gen Zeichnung ist zu ersehen, was Mlle. Krauss zur Aehnlichkeit mit Johanna d'Arc mangelt. Alles Aeusserliche ist bewunderungswürdig vorhanden: sie besitzt die Stärke und die Gewalt, den Nachdruck und die Haltung in den Bewegungen; das Uebrige, die Naivetät, der Pathos, die Erleuchtung fehlt, sie trägt den Helm ohne den Nimbus. Ich möchte nicht behaupten, dass der doppelte Charakter der Rolle ihrem Scharfblicke entgeht: sie erfasst vielmehr denselben sehr wohl, aber die Mittel dafür mangeln ihr; ihrem Temperamente als grosser classischer Tragödin widerstrebt der Ausdruck des Träumerischen und der Extase des jungen Mädchens: wie sollte sie sich auch jenen idealen Klang, jene kindliche Stimme, die mit den Engeln und Heiligen des Paradieses spricht, verschaffen? Der wahre Platz der Mlle. Krauss ist auf der Erde, und nicht in den mystischen Regionen; sie feiert ihren Triumph in dem Appell zu den Waffen, in ihrer Anrufung des Gottes der Schlachten, wenn sie in den letzten Takten des *Veni creator* mit fast übermenschlichem Aufschwunge die Chöre, das Orchester und das ganze Haus mit sich fortreisst, in edler und erhabener Bewegung, wo man fühlt, dass die gewaltige Künstlerin ganz sich der Sache des Autors bemächtigt hat, und schliesslich für ihn den Process vor dem Publikum gewinnt! Wenn Mlle. Krauss nicht sehr der Jeanne d'Arc ähnlich ist, so gleicht eben so wenig Herr Faure dem Dauphin von Frankreich, was ihm zu statten kommt, denn dieser arme Sire besass eine sehr hässliche Maske, während Herr Faure sicherlich der schönste König ist, der jemals mit seinem Lilien-Mantel die Bretter einer Bühne gefegt hat. Als

Sänger ist er vielleicht das nicht mehr, was er war, seine Stimme wird dick, und der berühmte obligate Effect am Schlusse eines Rhythmus beginnt seine Zauberkraft zu verlieren; aber welch ein Souverain ist er bei der Krönung! wie weiss er das Scepter und die Krone zu tragen, auf das Evangelium zu schwören, zum Volke zu sprechen und es zu segnen! Ihm allein gilt die ganze Ceremonie, und wenn er unter dem Thronhimmel niederkniet, um die heilige Salbung von dem Erzbischof von Rheims zu empfangen, möchte man glauben, dass er sein ganzes Leben lang nichts Anderes gethan habe.

Bescheidene Anfänge und nachhaltiges Fortschreiten, das zur vollständigen Entwicklung der Fähigkeiten des Meisters führt, das ist die Geschichte der Mehrzahl der grossen Künstler unserer alten französischen Schule. Gegenwärtig regiert die Theorie die Welt, und jeder maasst sich an, vor allem als Reformator aufzutreten. Eine traditionelle Technik existirt nicht mehr, aber wir haben den experimentalen Stil, den subjectiven Stil, mit anderen Worten: eine Art von Eklekticismus, welche von Boieldieu, Auber und Herold zu Richard Wagner schreitet, an Donizetti, Weber, Meyerbeer und Verdi vorüberstreifend, — den Gounod-Stil, eine melodische unentschiedene schwankende Form, immer gleich bleibend, ohne Bewegung und Farbe, welcher mit Vorliebe die Concertsäle aufsucht und sich dort in Oratorien, Orchester-Suiten und wunderlich grossartigen Conceptionen breit macht. Was das Theater angeht, so ist das eine andere Sache; da man hier nur unter gewissen Voraussetzungen reussirt, sind diejenigen, welche sich damit befassen, gewöhnlich die begabtesten und gewandtesten, worunter Bizet, der Componist von Carmen, oder Guiraud, der Autor von Piccolino, zu nennen sind. Auch sie haben ihre eigene Weise zu schreiben, ihren subjectiven Stil, was sie aber nicht hindert, wenn sie die Bühne besteigen, die Theorie bei Seite zu lassen und eine Sprache zu reden, welche nicht nur dem Geschmacke des Publikums, sondern auch dem gegenwärtigen Stande der Kunst Rechnung trägt. Herr Guiraud scheint nun endlich auch die richtige Fährte gefunden zu haben: er hat es wahrlich durch so unermüdliche Arbeit und vielfache Versuche verdient. Goethe behauptete, dass man niemals es dahin bringe, ein Werk zu produciren, wenn man vorher nicht wenigstens zehnmal fehlgeschossen habe. Sollen wir auf die Rechnung der verunglückten Werke die verschiedenen komischen Opern setzen, welche im Salle Favart oder im Athénée gegeben wurden: Sylvia (1864), den Kobold (1870), Madame Turlupin (1872)? Ich werde mich wohl hüten, mich darüber auszusprechen; aber ich erkenne gern an, dass das Ballet Gretna-Green, welches in der Oper im Jahre 1873 aufgeführt wurde, eine ausgezeichnete musikalische Composition ist und dass die im Winter-Circus aufgeführte Orchester-Suite, deren Finale, betitelt der Carneval, dem dritten Acte des Piccolino einverleibt ist, nur Lob verdient. Das neue Werk des Herrn Guiraud enthält nicht weniger als 23 Stücke, genug um zu behaupten, dass es einen Ueberfluss von Musik besitzt; fügen wir hinzu, dass es überdies den Fehler hat, sich stets in einem episodischen Zustande zu zeigen. Der erste Act ist eine Art monotones Oratorium, wobei das im Familienkreise gefeierte Weihnachtsfest, und das Erscheinen der heiligen drei Könige zum Anlass von Terzetten, Quartetten und Chören dient, also Musik der Musik wegen. Hierauf folgen idyllische, komische, carnevalistische und tragische Zwischenspiele, denn es kommt von allem etwas in dem Melodrama vor: geistliche Gesänge, Dolchstösse und abenteuerliche Scenen. Man muss zugeben, dass Herr Sardou hiermit dem Musiker ein schlimmes Geschenk gemacht hat, aber warum hat sich auch der Musiker so bereitwillig an die unrechte Schmiede gewendet? Herr Sardou war niemals ein Librettist und versteht nichts in Sachen der Musik. Welch ein Einfall, zu glauben, dass er sich um klare, deutliche und bestimmte Situationen kümmern würde, da er doch in seinen Bühnenstücken nur dem Nebensächlichen und den Kleinlichkeiten huldigt! Jedermann kennt zudem das Streben, seine alten Manuscripte aufzufrischen, das den Autor der *Pattes des mouches* charakterisirt. Es ist schon genug, dass die *Prés Saint-Gervais* hundert Mal von Déjazet in Gestalt eines Vaudevilles aufgeführt worden sind, ohne dass es nöthig gewesen wäre, sie dem Publikum der Variétés wieder als Operette aufzutischen, und doch hält er diesen *Piccolino*, der schon im Gymnase keine Wunder gewirkt hat, für ein so kostbares Kunstobject, dass er sich gedrungen fühlt, nachdem davon bereits in Ventadour mit der Musik der Mme. Grandval eine zweite Auflage gegeben worden ist, damit die Opéra-Comique auszustatten, ohne Zweifel in der Voraussetzung, es als Zauber-Ballet auch in das Gaîté zu bringen. Und das nennt man dem Geschicke junger Componisten zu Hülfe kommen!

Ich frage mich, was irgend ein Meister dieses Genres, Herold, Auber, aus einem solchen Texte hätte machen können? Jedermann kennt die Claudine von Florian; das ist dieselbe sentimentale mit tausend und einem Flitter eingefasste und verbrämte Anekdote einer veralteten Dramaturgie. Claudine nennt sich in der Opéra-Comique Martha; der Geliebte dieser Bastard-Mignon hat sie verlassen, um auf Abenteuer auszugehen, und siehe da, sie zieht verkleidet als kleiner Statuetten-Händler hinaus über Berg und Thal, ihn wieder zu erwischen. Einmal unterwegs, ist ihre Phantasie nicht mehr zu halten. Der Ungetreue hat sich *via Helvetiae* nach Rom begeben; er hätte aber eben so gut durch den Suez-Canal nach Indien reisen können, um seinen experimentalen Launen nachzugehen, das Stück wäre unverändert geblieben, und das Pittoreske hätte nur gewonnen; anstatt der wieder aufgewärmten Gastwirthe aus Fra Diavolo wären dann aus der Mode gekommene Sudelmaler dagewesen, welche ein Klagelied um die Braune, oder die Blonde, oder die Kahle angestimmt hätten! Von allem diesen schlechten Geschmack und von allem diesen Kram sehen wir hier die Perspective, Exercitien von Bajaderen, Chöre von Braminen, Sarabanden von Falisken, Maharadschahs auf ihren Elephanten und den oft erwähnten Scheiterhaufen der Wittwe von Malabar, wie in der Reise um die Welt. Herr Guiraud ist nach den Umständen geistreich zu Werke gegangen. Man gab ihm ein Scenarium ohne Interesse und ohne Situationen, er hat sich kopfüber in das Beiwerk hineingestürzt, er hat Serenaden, Sorrentinen, römische Carnevale, Tarantellen und Ritornelle aufgewendet und weniger eine Partitur als eine schillernde Sammlung einzelner Stücke componirt. Immerhin aber steht fest, dass er Talent besitzt, und dass, wenn er auch als Dramatiker sich erst noch auf andere Weise definitiv zu erproben hat, der Musiker von jetzt an nicht mehr in Frage steht. Das im Geiste der Zeit geschickt gehandhabte Orchester sprudelt von harmonischen Erfindungen, von interessanten Resonanzen, die Melodie ist schwungvoll, häufig sehr gelungen, zuweilen banal, aber fast immer amüsant. Alles das erscheint uns, wenn wir an den alten Stil der Opéra-Comique, an das *vieux jeu* denken, anfänglich absonderlich originell und funkelnagelneu; wir werden aber wohl daran thun, uns zu erinnern, dass diese neuen Tendenzen schon von Bizet ins Leben eingeführt worden sind, und dass er es ist, der in Carmen hierfür den Ton angegeben hat.

(Fortsetzung folgt.)

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. Juli 1876. **Nr. 30.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten. (Fortsetzung.) — Bemerkungen zu dem in Nr. 13 bis 17 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze. (Fortsetzung.) — Pariser Opern-Bericht. (Fortsetzung.) — Anzeiger.

Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten.

Von **G. Nottebohm.**

5. Vermeintliche Verbesserungen.

(Fortsetzung.)

Dies sei genug der Beispiele. Man kann hier ziemlich alles wiederholen, was gelegentlich der Czerny'schen Aenderungen gesagt wurde. Ersichtlich ist, dass sich auf dem Wege einer vermeintlichen Verbesserung manche Conterbande in Beethoven's Werke eingeschlichen hat. Ein grosser Theil der Aenderungen besteht aus hinzugefügten Vortragszeichen. Mögen manche von ihnen auch zu vertreten sein und für executive und instructive Zwecke als nothwendig erscheinen, so können sie, als fremde Zuthaten, doch auf Echtheit keinen Anspruch machen. Abgesehen davon sind mehrere der hinzugefügten Vortragszeichen überflüssig, da sie sich nach bekannten Spielregeln von selbst verstehen. Wem ist es z. B. nicht bekannt, dass von zwei aneinander geschliffenen Noten die zweite kurz gespielt wird? Einige der hinzugefügten Vortragszeichen können auch irre führen. Ein anderer Theil der Aenderungen ist auf eine Verbesserung des Textes gerichtet. Dass eine solche in den meisten Fällen erreicht sei, lässt sich nicht behaupten. So ist z. B. durch die Veränderung der Pausen in der Sonate Op. 2 Nr. 2 eine Eigenthümlichkeit Beethoven's aufgehoben; und in der Sonate Op. 106, wo eine auf einen schlechten Takttheil fallende Note zu einer Viertelnote gemacht ist, ist diese Aenderung mit dem von Beethoven gewollten Rhythmus nicht verträglich. Wollte man die Aenderung jener Stelle, wo Beethoven die natürliche rhythmische Ordnung durch einen eingeschobenen Takt unterbricht, billigen, so müsste man auch zur Ausgleichung ähnlicher Unebenheiten in anderen Werken schreiten*). Dies führt uns auf einige andere Eigenthümlichkeiten des Beethoven'schen Stils.

Beethoven hat in fugirten Sätzen, nach geschehener erster Durchführung und namentlich bei Engführungen, die Intervalle des Themas häufig in freier Weise verändert. Er hat z. B. aus einem Terzen- einen Quintenschritt gemacht, und umgekehrt. Man kann diese Eigenthümlichkeit oder, wenn man will, diese Nichtbeachtung der Regel schon früh an ihm bemerken.*) Unter den der späteren Zeit angehörenden Compositionen ist besonders das *Allegro fugato* in der Sonate für Pianoforte und Violoncell in D-dur Op. 102 Nr. 2 zur Bestätigung jener Wahrnehmung geeignet. In einigen neueren Ausgaben der Sonaten Op. 101 und Op. 106 hat man nun bei diesen Stellen



die mit einem × bezeichneten Noten geändert und ihnen die Stufen gegeben, die sie streng nach dem Thema haben müssten.**) Nach dem vorhin Bemerkten ist aber nicht zu zweifeln, dass Beethoven die Stellen so gewollt hat, wie sie gedruckt sind. Einer Aenderung derselben kann man um so weniger beistimmen, da die erste Stelle im Autograph ebenso lautet, wie sie oben angegeben ist, und da in den Skizzen zur Sonate Op. 106 Stellen vorkommen,

---

*) Wir denken hier an die so oft bezweifelten Stellen in den ersten Sätzen der Symphonien in B-dur und C-moll. Im ersten Satz der Symphonie in B-dur sollte der sechstletzte Takt »zu viel« und im ersten Satz der Symphonie in C-moll sollte ein Takt im dritten Theil, wo alle Stimmen pausiren (Breitkopf und Härtel'sche Gesammtausgabe, Partitur Seite 18 Takt 2), »eine Unmöglichkeit« sein. Dass Beethoven beide Stellen so haben wollte, wie sie gedruckt sind, ist gewiss und längst sicher gestellt. Den Zweiflern lässt sich entgegenhalten bei der ersten Stelle: das Autograph, eine von Beethoven revidirte Partitur-Abschrift und geschriebene Orchesterstimmen, die früher im Besitz von Beethoven waren und von ihm bei Aufführungen gebraucht wurden; bei der zweiten Stelle: das Autograph und geschriebene, von Beethoven revidirte Orchesterstimmen, die ebenfalls früher in seinem Besitz waren und bei Aufführungen gebraucht wurden. Auch im letzten Satz der C moll-Symphonie ist eine Stelle (Takt 83 bis 87 vom Wiedereintritt des 4/4-Taktes, Partitur Seite 86 Takt 7 bis 11) bezweifelt worden, bei der ein Takt zu viel oder zu wenig erscheint, die aber ebenfalls richtig ist. Man mag in diesen und ähnlichen Stellen Compositionsfehler wittern; Schreibfehler sind es nicht. Wären es Schreibfehler, so hätte sie Beethoven bei den wiederholten Aufführungen der Werke nicht übersehen können.

*) Siehe »Beethoven's Studien« (Leipzig, J. Rieter-Biedermann), 1. Band, S. 81 ff., 197.

**) Zu verweisen ist auf die Ausgaben von Fr. Kroll und Dr. Hans von Bülow; Letzterer sagt in Bezug auf die zweite Stelle: »Die erste Ausgabe hat die Note *c* statt *d*, was harmonisch richtiger ist, aber nicht contrapunktisch (thematisch)«.

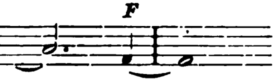


die in ihrer Aehnlichkeit für die Richtigkeit der andern Stelle eintreten.

Beethoven hat es ferner geliebt, in fugirten Sätzen das Thema, namentlich wenn es mit einer längeren Note und auf guter Taktzeit beginnt, mit einer Anticipation und Vergrösserung der ersten Note eintreten zu lassen. Beispiele von der Anwendung dieses Mittels, das Beethoven früh kennen lernte,*) findet man in der ersten Messe, in der Fuge für Streichinstrumente Op. 133 und in anderen Werken. Im Credo der zweiten Messe kommt folgende Stelle vor, von der wir jedoch nur die Stimmen der zweiten Violine, des Tenors und des Singbasses hersetzen.**)



So lautet die Stelle im Autograph. Die anticipirende Note ist hier die Note *f* auf dem vierten Viertel des ersten Taktes im Tenor. Diese Note, die mit der vorhergehenden Note *fis* im Bass einen grellen Querstand bildet, ist bei der Herausgabe des Werkes in der im Jahre 1827 nach Beethoven's Tode bei Schott in Mainz erschienenen Partitur (Seite 158) in *fis* umgeändert worden, und von dieser Ausgabe ist die Aenderung auf alle späteren Ausgaben übergegangen. Offenbar war es bei der Aenderung auf die Beseitigung jenes Querstandes, also eines vermeintlichen Fehlers abgesehen. Wer der Aenderer war, ist mit Gewissheit nicht zu sagen. Die Vermuthung fällt auf Ferdinand Kessler in Frankfurt, da Dieser die Correctur übernommen hatte.***) Von Beethoven kann die Aenderung nicht ausgegangen sein, da er, wie aus der Correspondenz mit Schott hervorgeht, an der Correctur der Ausgabe nicht betheiligt war†) und da er unmöglich selbst einen ihm eigenthümlichen Zug zerstören konnte. Dass überhaupt die Stelle so heissen muss, wie sie oben angegeben ist, dass Beethoven sich aus dem Querstand nichts machte u. s. w., daran ist auf Grund anderer Stellen in den Werken seiner letzten Periode nicht zu zweifeln. Auch lassen sich ausser dem Autograph noch andere Belege für die Richtigkeit der Stelle beibringen. In einer im Besitz von Johannes Brahms befindlichen Abschrift, welche Beethoven nach dem Autograph anfertigen liess und in welcher er dann manche Aenderungen und Verbesserungen vornahm, lautet die Stelle ebenso wie im Autograph. Eine der von ihm darin vorgenommenen Correcturen betrifft die obige Stelle. Der Copist hatte sich bei der zweiten Note der zweiten Violine verschrieben. Beethoven ändert die Note und schreibt, wie hier angegeben,



den Buchstaben *F* darüber. Ebenso wie im Autograph lautet die Stelle ferner in der sauberen Abschrift, welche Beethoven, nach geschehener Revision, im März 1823 dem Erzherzog und Erzbischof Rudolf übergab.

Auch an Texte hat man die verbessernde Hand gelegt. In der 1811 erschienenen Ausgabe des »Christus am Oelberg« sind bei mehreren Stellen die von Beethoven componirten Worte geändert worden. Wir stellen hier einen Theil der von der Aenderung betroffenen Zeilen und Worte zusammen, wie sie ursprünglich lauten und wie sie geändert worden sind.*)

Im ersten Recitativ:

(Ursprünglicher Text.)	(Geänderter Text.)
Wie Todesangst mein Herz zusammenschraubt!	Wie Todesangst mein Herz mit Macht ergreift!

In der ersten Arie:

Liegt dein Sohn im Staub vor dir,	Fleht dein Sohn hinauf zu dir:

In der Arie mit eintretendem Chor der Engel:

Wenn ihr getreu der Lehre Des Gottversöhners seyd. Doch weh! die frech entbehren	Wenn ihr getreu in Liebe, In Glaub' und Hoffnung seyd. Doch weh! die frech entehren

Im ersten Chor der Kriegsknechte:

Schlagt links den Weg nur ein; Er muss ganz nahe seyn.	Entfliehen kann er nicht; Sein wartet das Gericht.

Im Chor der Jünger:

Umringt von Kriegesleuten, Wie wird es uns ergehn!	Umringt von rauhen Kriegern, Wie wird es uns ergehn! Erbarmen, ach Erbarmen! (Die letzte Zeile ist hinzugefügt. In der ursprünglichen Fassung wiederholt der Chor die Worte: Was soll der Lärm bedeuten u. s. w.)

Im Terzett:

Unbändig Zorn und Wuth.	Gerechter Zorn und Wuth.

Im Schlusschor:

Welten singen Lob und Ehre	Welten singen Dank und Ehre

Man wird schwerlich diese Aenderungen alle aufgeben wollen. Sie zeigen, wenn nicht alle, so doch meistens eine wesentliche Verbesserung des früheren Textes. Beachtung verdienen die früheren Worte zum Chor der Kriegsknechte (Schlagt links den Weg nur ein u. s. w.), die sich der Musik besser anschmiegen, als der später untergelegte Text. Beethoven sagt

---

*) S. »Beethoven's Studien« S. 125, 200.

**) Das Violoncell geht mit dem Tenor. Die anderen Stimmen kommen nicht in Betracht.

***) Siehe die Anzeige der Verlagshandlung im Intelligenzblatt zur »Cäcilia« vom Mai 1827 (Heft 24).

†) Beethoven's Bruder schreibt 1825 an Schott: . . . »wobei ich Ihnen bemerke, dass Sie alle in Händen habenden Werke, nämlich die grosse Messe, die Symphonie . . . . nicht meinem Bruder zu den Correcturen des Stiches übersenden, sondern dem bekannten, geschickten Herrn Gottfried Weber übertragen, um die Herausgabe nicht zu sehr zu verzögern.« Weber wies den Antrag von sich mit der Antwort an Schott: »Die Correctur kann ich unmöglich übernehmen, und habe keine Lust, Hrn. Beethoven's Corrector zu werden. Verfluchte Zumuthung von dem Hansnarr«.

*) Bei dieser Zusammenstellung konnten nur alte geschriebene Stimmen und ein Textbuch aus dem Jahre 1815 benutzt werden. Merkwürdiger Weise ist das gedruckte alte Textbuch aus dem Jahre 1803 noch nicht wieder zum Vorschein gekommen.

das selbst in einem im Jahre 1812 an Varenna in Graz geschriebenen Briefe, wo es heisst: »Die Worte bei einem Chor nach Nr. 4 in C-dur wurden von den Herausgebern geändert, aber ganz wider den Ausdruck.«

6. Druckfehler.

Unter dieser Ueberschrift sollen Fehler und Ungenauigkeiten vorgebracht werden, die meistens den Stechern und Correctoren zur Last zu legen sind und die bisher aus irgend einem Grunde übergangen werden mussten. Wie bei den vermeinten Verbesserungen, so wird auch hier die Claviermusik die meisten Beiträge liefern. Das ist erklärlich. Im Vergleich zu anderen Werken wurden von den Sonaten und anderen Claviersachen die meisten Ausgaben veranstaltet. Jede neue Ausgabe war Aenderungen ausgesetzt, und in jede konnten sich neue Fehler einschleichen.

Zunächst sind einige Bezeichnungen Beethoven's zur Sprache zu bringen.

Beethoven hat, wie Clementi und Andere, die Zeichen *sf* und *rf* unterschieden. *) Dass dies der Fall war, dass er das Zeichen *sf* immer nur auf eine Note, *rf* aber, im Sinne eines kleinen Crescendos (< oder <>), auf einige oder mehrere Noten bezog, ersieht man aus vielen Stellen, z. B. aus dieser in der Sonate Op. 24 vorkommenden.

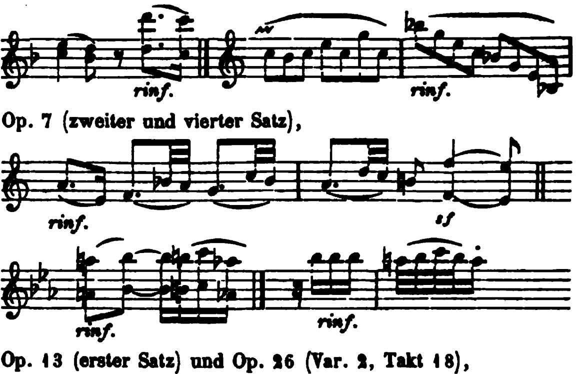


Auch auf einige Stellen in der zweiten Messe kann verwiesen werden. Im 24. Takt des ersten *Allegretto vivace* im *Agnus Dei* (alte Schott'sche Partitur, S. 254, T. 5) hat Beethoven den Violinen und anderen Instrumenten »*rinforzando*«, und gleichzeitig den Singstimmen »*cres.*« vorgeschrieben. Das »*rinforzando*« ist also hier ganz oder ziemlich gleichbedeutend mit »*cresc.*« (Im Autograph nimmt das »*rinforzando*« den ganzen Takt ein, kann also nicht auf eine einzelne Note bezogen werden. In Drucken ist es in »*rf*« gekürzt und einer einzelnen Note beigefügt, was zu einer falschen Auffassung Anlass geben kann. Auch das im nächsten Takt in den Bässen beginnende »*rinforz.*« ist im Autograph nicht der ersten Note, sondern auch den nächstfolgenden Noten zugetheilt.) Im 24. Takt des *Sanctus* ist in allen Stimmen »*sforzato.*« vorgeschrieben. Im Autograph, wo die Noten weit auseinander geschrieben sind, steht das »*sforzato*« nur bei der ersten Note des Taktes, so dass es nur auf diese Note bezogen werden kann. (In den Drucken, wo die Noten zusammengedrängt wurden, hat das Zeichen eine etwas zweifelhafte Stellung bekommen.) Den besten Beweis, dass das Zeichen *sf.* sich immer nur auf eine Note bezieht, liefern Stellen, wo, wie bei dieser im Credo der Messe in D-dur vorkommenden,



jede Note mit einem solchen Zeichen versehen ist.

In neueren Ausgaben nun sind die Zeichen *sf* und *rf* manchmal verwechselt worden. Anführen lassen sich Stellen aus den Sonaten Op. 2 Nr. 1 (*Adagio*) und Nr. 3 (erster Satz),



Op. 7 (zweiter und vierter Satz),

Op. 13 (erster Satz) und Op. 26 (Var. 2, Takt 18),

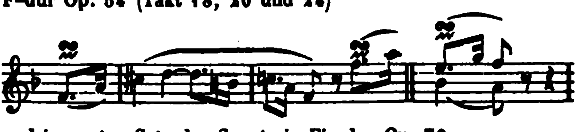


wo das Zeichen *rinf.* oder *rf* in *sf* umgeändert ist. Umgekehrt ist im letzten Satz der *Sonate pathétique* (Takt 23 und 24 vor Schluss),



in der Sonate Op. 110 im 78. (vollen) Takt der »Fuga« und an anderen Stellen *rf* statt *sf* gedruckt worden. Auffallend ist es, dass einige von diesen Verwechslungen, die sich noch in neueren Ausgaben finden, von C. Czerny herrühren, von dem man doch voraussetzen sollte, der Unterschied, den Beethoven zwischen den Zeichen machte, sei ihm bekannt gewesen. Von Czerny rühren auch die Takt 48 und 49 im *Adagio* der *Sonate pathétique* vorkommenden *rf*-Zeichen her. Czerny kann da nur *sf* gemeint haben. Beethoven hat da kein Zeichen angebracht.

Eine andere Ungenauigkeit ist im ersten Satz der Sonate in F-dur Op. 54 (Takt 18, 20 und 24)



und im ersten Satz der Sonate in Fis-dur Op. 78



vorgefallen, wo das von Beethoven gebrauchte Zeichen des mit dem Pralltriller verbundenen Doppelschlags durch das des blossen Doppelschlags ersetzt ist. Beethoven, der das Zeichen schon in den im Jahre 1785 componirten Quartetten für Pianoforte und Streichinstrumente angebracht hat, mag es aus den ihm wohlbekannten Claviercompositionen C. Ph. E. Bach's herübergenommen haben, wird aber in Betreff des anfangenden Pralltrillers, den Bach mit der Hülfsnote, Beethoven aber, wie sich nicht anders annehmen lässt, mit der Hauptnote anfing, die Ausführung etwas anders gewollt haben, als Jener. *) Man

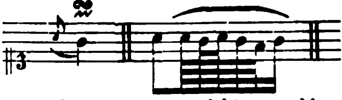
*) Clementi sagt in seiner »*Introduction à l'Art de toucher le Piano-Forte*«:

»*Forzando, ou sforzando (fz., ou sf.) signifie en général, qu'il faut renforcer le son ou l'expression de certaines notes.*«

»*Rinforzando ou rinf. (rf.) s'emploie quand 2, 3 ou 4 notes consécutives doivent être renforcées insensiblement.*«

Da Beethoven die Sonaten von Clementi kannte und liebte, so konnte ihm der Unterschied zwischen den Zeichen, falls er ihn durch Clementi kennen lernte, nicht entgehen.

*) Zeichen und Ausführung des »prallenden« Doppelschlags sind in Bach's »Versuch« so angegeben:



Die zweite Note *(a)* denken wir uns nicht angeschlagen, sondern an

30*

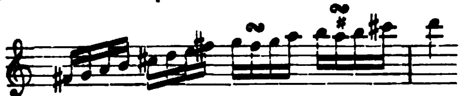


findet das Zeichen auch in den Sonaten Op. 5 Nr. 2 (erster Satz) und Op. 12 Nr. 1 (letzter Satz). Schon C. Czerny hat in der von ihm redigirten Ausgabe der Sonaten Op 54 und 78 das Zeichen nicht beachtet.

Im Trio in G-dur Op. 1 Nr. 2 (2. Satz, Takt 21) und in der vierhändigen Sonate Op. 6 (letzter Satz, Takt 36) kommen folgende Stellen vor: *)



In neuen Ausgaben hat man den da stehenden Doppelschlägen Versetzungszeichen (~ und ~) beigefügt. Es ist aber die Frage, ob die Versetzungszeichen da zulässig sind. Die Zulässigkeit der Versetzungszeichen hängt von der Ausführung der Doppelschläge ab. Wie aber sollen die Doppelschläge ausgeführt, die Stellen gespielt werden? Das wird mit Gewissheit nicht zu sagen sein. Sehr wahrscheinlich haben wir hier, wie bei früher angeführten Stellen **), wo das Doppelschlagszeichen zu spät gesetzt ist, wieder eine ungenaue Bezeichnung Beethoven's vor uns. Wenn das aber der Fall ist, wenn die Stellen nicht so gespielt werden sollen, wie sie streng nach den Noten gespielt werden müssten: so sind jene hinzugefügten Versetzungszeichen irreführend. Für die Ansicht, dass die Doppelschlagszeichen nicht streng auf die Noten zu beziehen sind, über denen sie stehen, dafür lässt sich, abgesehen von dem, was man aus musikalischen Gründen gegen die strenge Ausführung einiger Stellen einwenden könnte, ein Umstand geltend machen. Dieser ist, dass in den ältesten Drucken und Manuscripten, überhaupt in Vorlagen, die wir als authentisch hinzunehmen haben, bei Stellen, wo die Ausführung eines Doppelschlags keinem Zweifel unterliegt, z. B. bei Doppelschlägen zwischen zwei Noten, ein dazu gehörendes Versetzungszeichen selten, und zwar in ungefähr fünf Fällen nur einmal vergessen ist, dass hingegen von allen den in verschiedenen Werken vorkommenden Stellen, die den obigen ähnlich sind und wo die Stellung und Ausführung des Doppelschlags zweifelhaft ist, nur eine einzige erscheint, wo dem Doppelschlagszeichen ein Versetzungszeichen beigefügt ist. Diese Stelle findet sich im alten Originaldruck des Rondos in C-dur Op. 51 Nr. 1.



Dieser eine Fall kann aber, bei der Ueberzahl der andern, die ebenfalls ein Versetzungszeichen haben müssten, für diese andern schwerlich bindend sein. Nach dieser Erscheinung kann man schliessen, dass Beethoven, wenn er bei den zuerst angeführten zwei Stellen an die leiterfremden Töne gedacht hätte, die mit einer Ausführung im Sinne der neuen Ausgaben verbunden sind, nicht vergessen haben würde, die nöthigen Versetzungszeichen beizufügen. Jedenfalls muss man es rathsam finden, die Stellen in ihrer zweifelhaften Schreibweise so zu lassen, wie sie sind.

die erste Note *(a)* gebunden. Die folgenden zwei Noten *(g a)* sollen in der grössten Geschwindigkeit scharf geschnellt werden.

*) Bei der ersten Stelle ist in der Vorlage vor der vorletzten Note ein ♮ vergessen. Bei der zweiten Stelle, wo beide Hände genau in Octaven zusammengehen, fehlen in neuen Ausgaben einige Vortragszeichen.

**) Siehe Nr. 22 dieser Zeitung.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen

zu dem in Nr. 13 bis 17 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze.

(Fortsetzung.)

Diesen zweiten Beweis einer Wagner-Beurtheilung, den wir unsererseits nicht möchten zu verantworten haben, entnehmen wir einem Artikel des Herrn Dr. Ferd. Hiller. In einer Besprechung der »Neuen musikalischen Charakterbilder« von O. Gumprecht, welche wir vor einigen Monaten in Rodenberg's Deutscher Rundschau lasen und nun (ohne Angabe der ersten Druckquelle) in dem unlängst erschienenen Büchlein »Musikalisches und Persönliches von Ferdinand Hiller« wieder finden, steht Folgendes: »Das lebhafteste Interesse wird wohl die Besprechung einiger Wagner'schen Opern und der Tendenzen ihres berühmten Verfassers erregen. Das hier Ausgesprochene enthält sicherlich die Ansichten einer viel grösseren Anzahl Kunstverständiger, als freimüthig Zugestehender. Der Erfolg des genialen Dichter-Componisten-Regisseurs ist so betäubend, dass er die Widersprechenden zweifeln lässt an der Richtigkeit ihrer Eindrücke. Wagner hat vieles gemein mit Napoleon dem Dritten. Gleich diesem wurde er unter den eigenthümlichsten Verhältnissen nie irre an seinem Glücksstern, wendete er alle Mittel an, um zu seinem Zwecke zu gelangen, und zwar mit einer Ausdauer und Energie, die, nach Aussen gerichtet, kaum bei einem Tonkünstler so dagewesen. Auch das hat er mit dem Genannten gemein, dass er Viele fast unlöslich mit seinen Bestrebungen zu verknüpfen wusste, und dass er das Confiscationssystem ausübte an denen, deren ruhmvolle Stellung ihm gefährlich schien. Er ist zur Herrschaft gelangt, und als Bekundung höchsten Glanzes wird der Pariser Ausstellung vom Jahre 66 [?] die Bayreuther im Jahre 76 folgen. Wird er auch noch ein Sedan erleben? Schwerlich; — von musikalisch-dramatischen Bismarcks und Moltkes zeigt sich bis jetzt keine Spur, und so schnell wie durch militärische Feldzüge sind künstlerische Eroberungen noch nie errungen worden. Aber seine Sache wird ihr Sedan finden, denn sie beruht, wie die des einst so mächtigen Kaisers, auf der Unwahrheit.« (S. 280—282.) Die kaiserliche Herrschaft Napoleon's III. ruhte nicht auf einer Unwahrheit, sondern auf einem Verbrechen. Auf ihn angewandt, klingt Hiller's Wort milde, wie es mit Rücksicht auf Wagner hart und übertrieben erscheint, und darin liegt zunächst die Ungerechtigkeit. Wir müssen aber auch noch aus anderen Gründen rundweg abweisen, dass das Wort »Unwahrheit« einen geeigneten Maassstab liefern könne für die gerechte Beurtheilung beider Persönlichkeiten. Das ganze Gebiet der Politik oder Völkerherrschaft ist der Gerechtigkeit unterthan, das Gebiet der Kunst der Schönheit. Wahrheit oder Unwahrheit sind, unbeschadet ihrer Bedeutung, nebensächliche d. h. abgeleitete Begriffe, abgeleitet dort aus der Gerechtigkeit oder den bestehenden Gesetzen, hier aus der Schönheit oder dem zeitweilig geltenden Ideal. Wer auf Grund der bestehenden Gesetze mit seinem Volke im Einklange lebt, der ist ein gerechter Herrscher, mögen Volk und Gesetze auch auf einer sehr primitiven Stufe sich befinden; wer treulos daran rüttelt, der ist ein Frevler. So ist auch derjenige ein ehrlicher wahrer Künstler, welcher auf idealem Gebiet den Gedanken und Neigungen seiner Zeit Gestalt verleiht, mögen diese Gedanken und Neigungen nun auch noch so sehr den höchsten Manifestationen der Kunst abgewandt sein. Wir haben es schon vorhin gesagt und wollen es hier wiederholen, dass Wagner in besonderem Maasse ein solcher Künstler ist, so erpicht der Gegenwart zu dienen, dass er nach den vermeintlichen Bedürfnissen derselben fast seine sämmtlichen Kunstmittel neu gebildet hat. Und die Wahrheit seines Werkes liegt eben in diesem Dienst, in dieser Hingebung an die Ideale seiner

Zeit und würde dadurch nicht im geringsten alterirt werden, wenn es sich auch zeigen sollte, dass jenen Idealen ein fester gestaltungsfähiger Kern fehlt, oder dass der Künstler hinsichtlich der Mittel im Kleinen oder Grossen sich vergriffen hat. Letzteres wäre dann ein Irrthum, nicht aber eine Unwahrheit, denn irren ist menschlich, d. h. Geschöpfe von unserer Art haben ein Recht sich zu irren, ohne dadurch auch nur einen Schatten von jenem sittlichen Makel auf sich zu laden, welchen das Wort Unwahrheit einschliesst. Die »Unwahrheit«, auf welcher Hiller's Versicherung zufolge Wagner's »Sache« beruhen soll, kann also nicht liegen in der Wahl der Stoffe oder ihrer Ausführung, nicht in dem Stabreim oder den sonstigen angewandten Mitteln poetisch-scenischer Darstellung, nicht in der Melodiebildung, Modulation oder Instrumentation, nicht in der Anwendung von Leitmotiven oder sonstigen musikalischen Formen und Ausdrucksweisen, auch nicht in seinen Neuerungen hinsichtlich des Verhältnisses von Gesang und Begleitung. Nehmen wir einmal an, dass sich alle angeführten Wagner'schen Kunstmittel mit der Zeit als unzulänglich oder verkehrt erweisen sollten, so würden sie dennoch alle zusammen genommen seinem Werke, seiner Sache noch nicht den Stempel der Unwahrheit aufdrücken können. Unwahr könnte man vielleicht mit einigem Recht einen Künstler nennen, wenn er Zerrbilder schafft, die den Geschmack verderben, oder wenn er, unfähig etwas Selbständiges zu erzeugen, die Kunstmittel Anderer unmotivirt verwerthet. In letztere Rubrik möchten nun wohl Manche gehören, die mehr oder weniger uneingestanden Wagner die Effecte ablauern. Wir wollen sie aber dennoch nicht unredlich und noch weniger unwahr schelten, denn die Veranlassung zum Componiren ist gar mannigfaltig und Viele ringen um die Palme; auch ist es zu allen Zeiten so gewesen, ohne dass man deshalb in der Geschichte dieser Kunst eine besondere Rubrik für unwahre Musiker eingerichtet hätte. Componisten stellt man sich doch sämmtlich als erwachsen vor: schmeckt es nun nicht etwas nach der Kinderstube, wenn man ihr Werk nach dem Maassstabe der »Unwahrheit« abzuschätzen unternimmt? Wirklich bilden die Begriffe Wahrheit und Unwahrheit die Exercitien der frühesten Lebensstufe; dort sind sie Realitäten, die eingeübt werden, von der eigentlichen Schule an versteht sich aber für den Menschen Wahrheit von selbst und Unwahrheit ist ein Laster, seit dieser Zeit ziehen sie sich daher ganz in das moralische Gebiet zurück. Und wir möchten nun gern verhüten, dass man sie aus diesem in das künlerische Reich überträgt als Schlagwörter, mit welchen über die Thätigkeit eines ganzen Lebens das Endurtheil gefällt werden kann. Moralische Begriffe auf andere Gebiete anwenden, ist ebenso gefährlich als billig, denn moralische Gebrechen besitzen Alle, ein selbständiges Urtheil aber nur Wenige, also leuchtet ihnen eine etwaige »Unwahrheit« sofort ein, wenn auch Niemand anzugeben im Stande ist, selbst der Autor derselben nicht, was sie in dem angewandten Falle bedeuten möge. Erwägungen solcher Art liessen sich vielleicht mit Nutzen noch weiter ausführen, aber wer möchte wohl einem so geistreichen Herrn gegenüber den lehrsamen Pedanten herauskehren? Obiges musste gesagt werden als Protest gegen die Neigung, in die Kunst den moralischen Profoss einzuführen. Wagner wendet »alle Mittel an, um zu seinem Zwecke zu gelangen«. Ja, es ist schrecklich zu denken, selbst Notenpapier von sechs und dreissig Linien wendet er an, um zu seinem Zwecke zu gelangen. Soll der Grund seiner Sache die »Unwahrheit« sein, so fragen wir: Was ist denn in der Kunst eigentlich Wahrheit? Herr Hiller wird es uns nicht sagen können, obwohl er ein geistreicher Mann ist, und zwar deshalb nicht, weil die Worte Wahrheit — Unwahrheit untauglich sind, für das Gebiet der künstlerischen Thätigkeit den Gesammtbegriff abzugeben. Sie sind trotz ihrer hohen Bedeutung als begriffliche Bestimmungen nebensächlicher Art, hier wie in der Politik. Kunst und Politik sind anderen und, wie vorhin bemerkt, so verschiedenen Gewalten unterthan, dass eine Vergleichung der angeführten Art unstatthaft ist. Noch einmal also, wir weisen sie ebenso entschieden von uns, wie den Versuch, Kunstwerke nach moralischen Regulativen zu maassregeln. Diejenigen, welche die Gewohnheit haben, ihr Urtheil im Tone sittlicher Entrüstung kund zu geben, mögen nur zu Hause bleiben; zum Kunstrichter taugen sie nicht, aber in einem grossblättlichen Feuilleton können sie mit Anstand lange hantieren.

Diese Bemerkungen haben den Zweck, die Leser vorzubereiten, um die Prophezeiung des Herrn Dr. Hiller beurtheilen zu können, nach welcher sein Landsmann und College Wagner ebenfalls ein Sedan finden wird, so gewiss wie der verflossene Franzosenkaiser, nur, der Natur »künstlerischer Eroberungen« entsprechend, weniger »schnell«, also auch wohl weniger pompös. Ein geistreicher Mann sein, mag seine Annehmlichkeiten haben, aber es liegt zugleich eine gewisse Gefahr darin; die Feder läuft mit Worten davon, deren Sinn man nachher schlechterdings nicht gemeint haben will. Was bedeutet Sedan? Es bedeutet nicht eine verlorne Schlacht, nicht einmal eine verlorne Sache, sondern schimpfliche Niederlage und Untergang. Dass ein Künstler und Deutscher dem andern, auf Grund eines erwiesen haltlosen Vergleiches, eine schimpfliche Niederlage prophezeit, also auch wünscht, also auch nach Kräften herbeizuführen sucht — liegt in den oben angeführten Worten, über welche wir eben deshalb hier mit dem Wunsche hinweg gehen, dass es Herrn Dr. Hiller gefallen möge, ihren einfachen Wortsinn in Abrede zu stellen, oder aber den Beweis des zureichenden Grundes dafür anzutreten. Einstweilen sind wir so frei dagegen zu bemerken, dass Wagner ein Sedan niemals finden kann, auch wenn die bevorstehenden Bayreuther Aufführungen nicht den erwarteten Glanz und Erfolg erhalten, oder seine Neuerungen sämmtlich nicht in der Kunstpraxis ein dauerndes Bürgerrecht bekommen. Was an seinem Werke künstlerisch schön ist, wird dennoch bleiben; es wird alt werden und anderen Lieblingen Platz machen, unter Umständen auch veralten, aber niemals ein Sedan erleben. Er wird mit genau denselben Maassen gemessen werden, wie alle übrigen Meister und wie auch Meister Hiller, nicht nach seinen Worten Mitteln oder Zwecken, sondern nach seinen Werken, nach der ästhetischen Bedeutung derselben. Ihre kunstgeschichtliche Bedeutung ist ebenfalls ein Moment, der schwer in die Waage fällt. Sie haben als Ganzes zunächst für sich ihre lange Dauer auf der Bühne, und hinsichtlich ihrer Gestaltung die Anwendung mannigfaltiger Mittel je nach den verschiedenartigen Stoffen, wodurch stilvolle Werke entstehen, nicht Schablonen, was von jeher der Beweis einer originalen künstlerischen Kraft gewesen ist; und von den neu eingeführten Kunstmitteln haben mehrere durch Nachahmung schon eine Art von Legitimität erhalten, man kann sie daher nicht schlechtweg zu denjenigen Eigenthümlichkeiten zählen, die mit dem Autor kamen und auch wieder verschwinden werden. Unsere gesammte Bühnenmusik, und mit ihr ein Theil der dramatischen Spiele überhaupt, geht so zu sagen durch Wagner hindurch und strebt irgend einer Verjüngung, Sonderung, Einigung zu je nach den Kräften. Die Resultate davon können im einzelnen Falle unmöglich vorhergesagt werden: aber die Erwartung einer weitgreifenden Neubelebung der musikalisch-dramatischen Formen und Kräfte ist es, welche eine andächtige Menge vor das Wagner-Orakel geführt hat. Nur aus dieser starken, chaotisch drängenden und sprudelnden Strömung ist es zu erklären, dass sich mit einer solchen zähen Ausdauer eine Partei um ihn gruppirt und dass es derselben gelingt, das Publikum anhaltend zu fesseln. Die eigentliche Kraft, welche diese Partei und diese Menge zusammen ballt.

ist die Erwartung neuer Erscheinungen in der Kunst, also ein Antrieb von wesentlich idealer Natur.

Herr Hiller freilich erklärt die Thatsache anders. Ihm genügt es zu sagen, dass Wagner gleich Napoleon »Viele fast unlöslich mit seinen Bestrebungen zu verknüpfen« gewusst habe und »dass er das Confiscationssystem ausübte an denen, deren ruhmvolle Stellung ihm gefährlich schien«. Hiernach sollte man meinen, es hätten ihm ähnliche Landesgüter und Pfründen zur Verfügung gestanden, wie einst Napoleon, also etwa sämmtliche musikalische Aemter Deutschlands, durch deren Austheilung er seine Anbeter nun »fast unlöslich« mit sich und seinen Bestrebungen verknüpft habe. Es wird aber bekannt sein, dass Wagner nur ausnahmsweise einmal in der Lage war, durch eine derartige Lockspeise Anhänger zu gewinnen. Auch nach dem Werbesystem Friedrich's des Grossen konnte er seine Partei nicht bilden, weil ihm die polizeilichen Mittel fehlten, um Jemand Gewalt anthun zu können. Die Schaar, welche seiner Trompete folgt, ist ohne Frage eine gemischte Gesellschaft, wie bei allen Parteien, und jeder von ihnen wird seine Privatgründe haben; recht viele Arme am Geist sind auch dabei: aber bestochen und gepresst ist Niemand in einem Maasse, dass er dadurch das Recht verwirkte, als Grund der Heerfolge seine freie Ueberzeugung von der künstlerischen Bedeutung Wagner's anzugeben. Was soll es nun heissen, dass Wagner an berühmten Collegen das Confiscationssystem ausübte? Konnte er sie durch seine Häscher des Nachts aus dem Bette holen und einsperren oder in's Ausland treiben? Keine Napoleonischen Streiche dieser Art waren ihm möglich; es war lediglich die freie Presse, aus welcher er sein Polizeicorps bilden musste. Dieselbe steht aber allen Andern genau in demselben Maasse zur Verfügung und wird auch ausgiebig von ihnen benutzt — weshalb denn fühlen sie sich durch Wagner in ihrer Existenz bedrückt? Wenn Herr Hiller sich über Confiscation beschwert, so vermögen wir keinen andern Sinn damit zu verbinden, als dass die Wagner'sche Partei stärker ist als die Hiller'sche, und der Grund hiervon dürfte verständlich sein, ohne die Unterstellung der Beihülfe einer wunderbaren Polizeimaschine. Soweit die Confiscation mit papiernen und anderen unschuldigen Mitteln ausgeführt werden kann, bilden wir uns ein, dass Herr Hiller sie so gut kennt und übt, wie Herr Wagner, und recht erfolgreich sich und die Seinen gegen fremde Zugluft abzusperren gewusst hat. Besässe der Genannte nicht diese zarte Empfindlichkeit gegen Alles, was den Mendelssohn'schen Dunstkreis reinigen könnte, nebst einer entsprechend unzarten Abwehr desselben, so stünde es besser um die Praxis des älteren Theiles unserer Kunst, und Wagnerfurcht würde ihn dann nicht beklemmen.

(Schluss folgt.)

Pariser Opern-Bericht.

Die Opern: Jeanne d'Arc von Mermet, Piccolino von Guiraud, les Amoureux de Catherine von Maréchal, Aïda von Verdi.

(Nach de la Genevais.)

(Fortsetzung.)

Eine unterhaltende einactige Komödie mit artiger Musik bieten uns *Les Amoureux de Catherine*, welche man kürzlich gab. Das Stück ist nach einer Erzählung von Erckmann-Chatrian sehr geschickt durch Herrn Jules Barbier bearbeitet, der sich besonders auf Bauerngeschichten versteht, was er durch *Les Noces de Jeannette, Le Chien du Jardinier* und zwanzig andere ebenso realistische als romantische Pastorale bewiesen hat. Der Musiker Herr Heinrich Maréchal kommt aus Italien zu uns zurück, wohin ihn im Jahre 1870 sein Preis von Rom führte. Seinem heutigen Debut gingen Oratorien und andere Compositionen von hohem Fluge voran; man merkt es an dem leichten, einfachen und sicheren Stil seines Gesanges, der Gott Lob! nicht in das Gebiet der Symphonie hinübergreift. Seine Feder weiss bereits was sie will und was sie kann, und Fähigkeiten mangeln ihr wahrlich nicht. Ausser den schönsten Augen besitzt Katharine auch ein Wirthshaus mit sehr guter Kundschaft, und natürlich bemüht sich jeder ihr zu gefallen, aber ohne zu reussiren; denn es ist eine Caprice dieser guten und niedlichen Fee, einen armen Teufel von Schulmeister, der sie aus der Tiefe seiner niederen Stellung heimlich anbetet, zu sich empor zu heben und mit einem Schlage reich und glücklich zu machen. Mlle. Chapuy spielt die Rolle der guten Fee Katharine und verwendet viel Grazie und Talent auf die Darstellung dieser Persönlichkeit, der ihr Costüm als Elsässerin noch eine besondere Anziehungskraft verleiht. Das Spiel, der Gesang, alles ist bei dieser jungen Künstlerin ausgesucht, und es sollte mich sehr wundern, wenn es einem so geschickten Geschäftsmann wie Herrn Perrin mit einem solchen Sterne nicht gelingen würde, eine vollständige Renovation der komischen Oper zu bewirken. In gewissen umsichtig ausgewählten Wiederholungen des alten Repertoirs wird Mlle. Chapuy ausgezeichnete Dienste leisten. Diejenigen, welche sie die Arie aus dem Khalifen von Bagdad haben singen hören, wissen, wie hoch ihr Geschmack und ihre Manier zu schätzen sind; ihre Kunst, so zart und niedlich sie auch ist, entspricht dem Genre: es handelt sich nur darum, sie bei dem Publikum gehörig in Credit zu setzen und keine Gelegenheit zu verlieren, die Liebhaber davon zu unterrichten, dass man einen Meissonier besitzt und zwar einen von der seltensten Art.

Der Name Verdi's muss etwas von der Wirkung eines Talismanns besitzen; sobald diese fünf mysteriösen Buchstaben auf einem Zettel prangen, richten sich alle Köpfe in die Höhe und die Discussion belebt sich. Wir gedenken jener mächtigen Naturen, denen nichts widersteht, welche die halsstarrigste Gleichgültigkeit zwingen, in Enthusiasmus umzuschlagen und die mit kräftiger Hand die ganze müssige Menge, welche nur noch an die Operette glaubte, auf die Pfade der Kunst, der wahren grossen Kunst zurückführen. Meyerbeer besass diese Gabe, aber er machte davon weniger Gebrauch, denn erst von dem Zeitpunkte seiner französischen Periode, von seinem Robert und seinen Hugenotten an wurde er wirklich berühmt. Verdi dagegen hat nicht gewartet und hatte auch gar nicht nöthig zu warten: das Renommée ist ihm sofort zugeströmt, ohne im mindesten zu zögern. Von dem Tage seines ersten Auftretens bis zur gegenwärtigen Stunde war ihm die Gunst des Publikums niemals versagt, das nach der Reihe im Jahre 1843 über die Lombardi, um 1850 über den Rigoletto, im Jahre 1874 und 1876 über das Requiem und über jenes köstliche Werk entzückt war, welches das italienische Theater jetzt aufführt. So viele Wandlungen, eben so viele Krisen, an denen ganz Europa sich betheiligt hat. Die ersten Variationen Meyerbeer's fanden in vollständigem Dunkel statt. Bei Verdi zählen wir bereits drei verschiedene Manieren, von denen keine unbemerkt geblieben ist. Aussergewöhnliche Energie des Temperaments, ungemein entwickelter dramatischer und melodramatischer Ausdruck, das Hinreissende und zuweilen Ueberschäumende der Leidenschaft, dabei gross angelegte Behandlung der Massen, herrliche Trios, Finale, welche das ganze Haus elektrisiren, — alles dies bietet die Physiognomie Verdi's in seiner ersten Manier und in der Reaction gegen die oberflächliche Eleganz Rossini's, gegen die entnervende Morbidezza Bellini's, in jener ersten Manier, die wir in *Nabucco, Ernani, Macbeth, Luisa Miller* und in den *Masnadieri* erblicken. »Verdi ist eine schwer zu verschluckende Pille für die verein-

»genommene Kritik« (bemerkt Herr Hanslick*) »für jene Kritik, »welche gegenüber einem bedeutenden und populären Compo- »nisten lieber geradezu negirt, als mit Umsicht zu Werke geht.« *Rigoletto, La Traviata* und insbesondere *Un Ballo in maschere* charakterisiren eine neue Periode, wobei der französische Einfluss sich durch eine gewisse Sorgfalt hinsichtlich des Details, eine besondere Feinheit der Ausführung, durch ein Streben nach sorgfältigerer Wahrnehmung des dramatischen Ausdruckes sich bemerklich macht. Unterdessen haben die Wagner'schen Principien sich in der Welt verbreitet, die Zukunftsmusik und die unendliche Melodie sind mit grossem Lärm ins Leben getreten. In demselben Augenblicke erscheint *Don Carlos*, ein Uebergangswerk von amphibischer Natur, eine seltsame Mischung von italienischen Cantilenen und verlängerten Recitativen, eine Anhäufung der verschiedensten Elemente, die uns neben symphonistischer Vorliebe ein verstärktes, complicirtes und sich stark bemerklich machendes Orchester und bei verschiedensten Incohärenzen das bewunderungswürdige Finale des *Autodafé* und die erhabene Scene zwischen Philipp II. und dem Grossinquisitor bringen. Ein Schritt weiter, nachdem wir dem Componisten Zeit gelassen haben, sich zu sammeln und wieder zu sich selbst zu kommen, und wir sehen zuerst Aïda und dann das Requiem für Manzoni.

Diese Aïda, welche Paris endlich vor Kurzem gehört hat, nimmt in dem Repertoire von Verdi einen besonderen Platz ein: sie ist sein Kunstwerk *par excellence;* der Meister hat nie etwas Bedeutenderes geschrieben. Einer solchen Composition auf den Grund sehen, ist keine so einfache Sache. Wie die ägyptische Isis, von der sie inspirirt ist, bedecken diese Musik Schleier, die man zu lüften wissen muss, aber dann auch welche rein technische Schönheiten, welche Wunder zeigen sich, die uns entgingen, als wir zuerst von dem Aussenwerke, von dem Zauber der Melodien, von dem Schwunge der Rhythmen, von dem unwiderstehlichen dramatischen Flusse ergriffen waren! Glauben wir aber ja nicht, dass alle Welt zufrieden gestellt sei. Der Mensch ist ein sehr bizarres Geschöpf und im Allgemeinen der grösste Feind seiner Genüsse. Jedermann weiss, in welchen Misscredit die alte italienische Oper gefallen war. Nun wohl, und doch genügt es, dass ein Musiker von Genie sich findet und mit Entschlossenheit deren vollständige und gründliche Regeneration vollzieht, um augenblicklich zu bewirken, dass tausend wahre und falsche Parteigänger die Ohren stutzen und im Namen der Routine protestiren. Seht, wie sie sich geberden, diese missgünstigen Vorkämpfer des Donizettismus! Hört, wie sie fordern, dass man ihnen die Plattheiten der Vergangenheit wieder gewähre! »Und die Cava- »tine, mein Herr, was soll damit geschehen? Was soll aus dem »*canto spianato* werden, der dem göttlichen Rubini so werth »war, aus diesem *bel canto italiano, che nell' anima si sente?* »Ach, wer wird uns die Niobe von Pacini und die Vestalin »von Mercadante wieder geben, wer die Mme. Fodor und Pisa- »roni?« Auch höre ich eine Anzahl von Leuten um mich herum rufen: das ist Wagner'sche Musik! Nichts ist weniger wahr. Indem sich Verdi bestrebt, zu einem höheren Ideale hinan zu dringen, indem er alle Hülfsmittel der modernen Kunst dem Dienste dieses Ideals widmet, denkt er nicht daran, sich zu den Theorien des Mystagogen von Bayreuth zu bekehren, und der Beweis dafür liegt darin, dass er bei alle dem in der Aïda der Melodiker bleibt, als welchen wir ihn kennen. Weit entfernt davon, mit der Melodie zu brechen — man bricht nicht mit der Melodie, wenn sie nicht uns im Stiche lässt — begnügt er sich damit, ihren Charakter zu vergrössern und sie von den vulgären Elementen zu befreien, welche früherhin ihre Popularität begründet haben. Wenn man, wie der uns beschäftigende Meister, den Vortheil geniesst, sich auf eine traditionelle Technik von derartiger Bedeutung zu stützen, so giebt man nicht heiteren Sinnes eine solche Position auf. Ich führe als Beispiel das Finale des zweiten Actes an. Versuchen wir, uns von dieser monumentalen Schöpfung Rechenschaft zu geben. Nach einer Palast-Tragödie — dem Eifersuchts-Duette zwischen Amneris und Aïda — beginnt das Finale mit einem von Fanfaren herausgehobenen Triumphmarsche; aber von welchen Fanfaren! von solchen, wozu zwei Gruppen riesiger thebaischer Trompeten die Signale geben! Dabei entwickelt der Marsch sein Motiv, wozu das Corps de ballet pirouettirend und sich schwenkend den Rhythmus markirt. Unterdessen füllt sich die Bühne mit einer unermesslichen Menge; Priester, Krieger, Gefangene, Volk, Sclaven, alle drücken ihre Wünsche aus, theils Bitten, theils Klagen zum Himmel sendend. Die Gefangenen, unter denen sich der Vater der Aïda befindet, flehen um Gnade, welche von den Priestern verweigert wird; Radames nimmt sich hierauf der Sache an, und der König giebt endlich den Bitten seines jungen siegreichen Generals nach.

(Schluss folgt.)

*) Bei dieser Gelegenheit wollen wir eine bezeichnende Thatsache anführen: die deutschen Pedanten, welche lange hochmüthig und aufgeblasen keinen Unterschied zwischen den Opern von Mercadante und Pacini und jenen von Verdi bemerkten, wechselten nach dem Erscheinen des Rigoletto die Tonart und haben sich erst dann herbeigelassen, von dem Autor der Aïda und des Requiems mit voller ästhetischer Rücksicht und überhaupt so zu sprechen, wie es sich von Meistern zu sprechen geziemt.



Behr, Franz, Op. 323. Drei Lieder für Männerchor. 8. Part. 80 Pf. Stimmen à 30 Pf.

Ständchen: »Der Mond ist schlafen gangen«, von *W. Osterwald*. Jagdchor: »Ihr Jäger auf zur Jagd«, von *E. Geibel*. Volkslied: »Lieber Schatz, sei wieder gut«, von *W. Osterwald*.

Berlyn, A., Op. 294. Morgen ist der erste Mai! Gedicht von *Fr. Oser* für vierstimmigen Männerchor. 8. Part. 1 M. 50 Pf. Stimmen à 40 Pf.

Brahms, Joh., Op. 41. Fünf Lieder für vierstimmigen Männerchor. 8. Part. 1 M. 50 Pf. Stimmen à 50 Pf.

Ich schwing' mein Horn in's Jammerthal, Altdeutsch. Freiwillige her! von *C. Lemcke*. Geleit: »Was freut einen alten Soldaten?« von *C. Lemcke*. Marschiren: »Jetzt hab' ich schon zwei Jahre lang«, von *C. Lemcke*. Gebt Acht! von *C. Lemcke*.

Elser, Wilh., Op. 47. Drei Lieder für vierstimmigen Männerchor. 8. Part. 80 Pf. Stimmen à 50 Pf.

Jugendglück: »Was geblüht in Jugendstunden«, von *K. F. Müchler*. »Drum! drum! drum! Wahre Lieb ist stumm!« von *Th. Hell*. Soldatenwunsch: »Schlaf wohl mein Kamerade«.

Henkel, Heinr., Op. 23. Sechs Gesänge für vierstimmigen Männerchor. 8. Part. 1 M. 50 Pf. Stimmen à 80 Pf.

Bundeslied: »Wein und Lied Herz und Sinn zum Schönen zieht«, von *Ludwig*. Trinklied: »Ein Leben wie im Paradies«, von *Hölty*. Vaterlandslied: »Kennt ihr das Land, so wunderschön«, von *Wächter*. Schlemmerlied: »Trinke nie ein Glas zu wenig«, von *Hornfeck*. Ein Segel: »Es steht ein Haus am Strande«, von *H. Sixt v. Arnim*. Liebe und Freude: »Es tönen die Lieder der Liebe und Lust«, von *J. K. Grimm*.

Kalliwoda, J. W., Op. 241. Fünf Gesänge für vierstimmigen Männerchor. 8. Part. 1 M. Stimmen à 50 Pf.

Deutscher Männer Festgesang: »Lass schallen, deutscher Männerchor«, von *K. A. Mayer*. Mondnacht: »Es war als hätt' der Himmel die Erde still geküsst«, von *J. v. Eichendorff*. Griechisches Trinklied: »O, du des Bechers süsse Gewalt«, aus *W. Bulwer's* Roman: Die letzten Tage von Pompeji. Vergiss nicht mein: »Wenn ein Vöglein ich wär'«, Volkslied. Liebeskummer: »Schätzchen, was hab' ich dir Leid's gethan«, Volkslied.

Kücken, Fr., Op. 77. Turner-Trinklied: »Schenkt ein! Was braucht der Mensch zum Glücklichsein?« Gedicht von *Hermann Simon* für Männerstimmen. 8. Part. 1 M. 50 Pf. Stimmen à 40 Pf.

Kuntze, Carl, Op. 102. Soldatenliebe: »Soldaten marschiren zum Thore herein«, Gedicht von *A. Schults* für vierstimmigen Männerchor. 8. Part. 1 M. Stimmen à 30 Pf.

—— Op. 103. Paulinzelle: »In friedlich stillen Waldeshallen«, Romanze von *Müller von der Werra* für Männerstimmen. 8. Part. 1 M. 50 Pf. Stimmen à 40 Pf.

Mangold, C. A., Op. 60. Sechs Gesänge für vierstimmigen Männerchor. 8. Part. 1 M. 80 Pf. Stimmen à 90 Pf.

Morgenwanderung: »Wer recht in Freuden wandern will«, von *E. Geibel*. Sängerwonne: »Wenn kaum der Alte im düstern Gewand«, von *K. C. Tenner*. Mein Vaterland: »Treue Liebe bis zum Grabe«, von *Hoffmann v. Fallersleben*. Frühlingsaugen: »Wenn im Lenz der blaue Himmel«, von *R. Reinick*. Trinklied: »Füllt noch einmal den Becher!« von *Lord Byron*. Novemberwetter: »Es deckt den Himmel, weit und breit«, von *K. C. Tenner*.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 115. Zwei geistliche Chöre. (Nr. 44 der nachgelassenen Werke.) 8. Part. 1 M. 50 Pf. Stimmen à 40 Pf.

Beati mortui. (Wie selig sind die Todten.)
Periti autem. (Es strahlen hell die Gerechten.)

Ortner, Anton, Op. 12. Drei geistliche Gesänge für drei Männerstimmen. (Ave Maria. Psalm. Hymnus.) Part. 2 M. Tenor 1, 2. Bass à 50 Pf.

Rabe, G., Vorüber! »O darum ist der Lenz so schön«, Gedicht von *Em. Geibel* für vierstimmigen Männerchor. 8. Part. 50 Pf. Stimmen à 30 Pf.

Röhr, Louis, Op. 13. Acht dreistimmige Lieder für zwei Tenor- und eine Bass-Stimme. 8. Part. 80 Pf. Stimmen à 80 Pf.

Frühlingslied: »Tief im grünen Frühlingshag«, von *E. Geibel*. Wandervöglein: »Wandervöglein, leichtes Blut«, von *H. Kletke*. Morgenwanderung: »Wer recht in Freuden wandern will«, von *E. Geibel*. Sonntagsfruhe: »Aus den Thälern hör' ich schallen«, von *R. Reinick*. Mondaufgang: »Die stolzen Berge strecken«, von *Wolfgang Müller*. Abendstille: »Die Schwalbe schwingt zum Abendliede«, von *Fr. Rückert*. Winternacht: »Verschneit liegt rings die ganze Welt«, von *J. v. Eichendorff*. Der Sandmann: »Zwei feine Stieflein hab' ich an«, von *H. Kletke*.

Rommel, Ed., Op. 5. Sechs Lieder von *L. Köhler* für vierstimmigen Männerchor. 8. Part. 1 M. Stimmen à 65 Pf.

Sängerfahrt: »Mit lust'gen Kameraden«. »Ob ich dich liebe fragst du mich«. Wanderlied: »Wanderzeit, frohe Zeit«. »Wenn du die Rose wär'st, mein Lieb«. Frühlingslied: »Was ist das für ein Klingen«. Des Trinkers Kamerad: »Herr Wirth, schafft mir den Kerl hinaus«.

Schäffer, Aug., Op. 104. Deutsches Bannerlied: »Erhebt euch rings, ihr deutschen Lande!« von *Walther Mayer*, für vierstimmigen Männerchor. 8. Part. 80 Pf. Stimmen à 30 Pf.

Schletterer, H. M., Op. 2. Ostermorgen: »Die Lerche stieg am Ostermorgen«. Gedicht von *Em. Geibel* für achtstimmigen Männerchor. 8. Part. 1 M. 50 Pf. Stimmen à 30 Pf.

Scholz, Bernh., Op. 12. Vier Chöre für Männerstimmen. 8. Partitur 1 M. Stimmen à 65 Pf.

Lied der Städte: »Ihr Bürger auf von nah und fern«, von *H. Lingg*. »Das Glas in der Rechten«, von *Hoffmann v. Fallersleben*. »Wie die jungen Blüthen leise träumen«, von *Hoffmann v. Fallersleben*. Röselein im Wald: »Irgend und irgend im Wald«, von *Hoffmann v. Fallersleben*.

Schottische Volkslieder (Scotch Songs) für vier Männerstimmen (Soli und Chor) bearbeitet von *Carl Kissner*. 8. Part. 2 M. Stimmen à 50 Pf.

»Auf in der Früh'«, von *Alfons Kissner* (Up in the morning early) by *R. Burns*. »Mein Herz ist im Hochland«, von *F. Freiligrath* (My heart's in the Highlands, by *R. Burns*.) »Ach wo, sagt mir wo«, von *A. Kissner*. (O where, tell me where, by Mrs. *Grant* of Laggan.) »Alt Joe Nicolsons traute Nannie«, von *A. Kissner*. (Auld Joe Nicolson's bonnie Nannie, by the *Ettrik Shepherd*.) »Die gute alte Zeit«, von *Karl Bartsch*. (Auld Langsyne, by *R. Burns*.) »Bruce's Anrede an sein Heer bei Bannockburn«, von *Karl Bartsch*. (Scots, wha hae wi Wallace bled, by *R. Burns*.)

Schulz-Beuthen, H., Op. 20. Sieh, der Frühling kehret wieder. Gedicht von *H. Allmers*. Für vierstimmigen Männerchor. 8. Partitur 2 M. Stimmen à 50 Pf.

Schumann, Rob., Op. 137. Jagdlieder. Fünf Gesänge aus *H. Laube's* Jagdbrevier für vierstimmigen Männerchor. (Mit vier Hörnern ad libitum.) [Nr. 2 der nachgelassenen Werke.] 8. Part. 1 M. 50 Pf. Singstimmen à 80 Pf. Hornstimmen à 50 Pf.

Zur hohen Jagd: »Frisch auf zum fröhlichen Jagen«. »Habet Acht!« Jagdmorgen: »O frischer Morgen, frischer Muth«. Frühe: »Früh steht der Jäger auf«. Bei der Flasche: »Wo giebt es wohl noch Jägerei«.

Seiffert, C. T., Op. 16. Vier Gesänge für vierstimmigen Männerchor. 8. Part. 50 Pf. Stimmen à 50 Pf.

Lied und Gesang: »Was schallt daher wie Sturmgebraus«, von *L. Storch*. Abendruhe: »Abend ist's, mit leisen Düften«, von *A. Schultes*. Sonntags am Rhein: »Des Sonntags in der Morgenstund'«, von *R. Reinick*. Freiheit: »Freiheit so die Flügel schwingt«, von *W. A. Schlegel*.

Tauwitz, Ed., Op. 46. Drei Gedichte von *Friedr. Oser* für vierstimmigen Männerchor. 8.

Nr. 1. Heimathlied: »Und so lang' ich noch jauchz'«. Partitur 80 Pf. Stimmen à 30 Pf.

Nr. 2. »Gottwillkommen, liebe Sonne«. Part. 80 Pf. Stimmen à 30 Pf.

Nr. 3. Waldlied: »O Wald, wie ewig schön bist du!« Partitur 50 Pf. Stimmen à 15 Pf.

Walter, Aug., Op. 18. Lustige Musikanten: »Der Wald! dass Gott ihn grün erhalt'«. Gedicht von *J. v. Eichendorff*, für Männerchor mit willkürlicher Begleitung von vier Hörnern. Part. 2 M. 50 Pf. Chorstimmen à 50 Pf. Hornstimmen à 15 Pf.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 2. August 1876. **Nr. 31.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten. (Fortsetzung.) — Bemerkungen zu dem in Nr. 12 bis 17 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze. (Schluss.) — Anzeigen und Beurtheilungen (1. Unterrichtswerke für Gesang [Die Kunst des Gesanges von Ferdinand Sieber. Gesang-Uebungen für Schule und Haus von Carl v. Radecki. Chorschule der Münchener Musikschule, zusammengestellt von Franz Wüllner]. 2. Bearbeitungen älterer Orchesterwerke von Bach, Händel und Corelli für Clavier [J. S. Bach's Concert in D-moll, bearbeitet von F. Kullak]). — Pariser Opern-Bericht. (Schluss.) — Anzeiger.

Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten.

Von G. Nottebohm.

6. Druckfehler.

(Fortsetzung.)

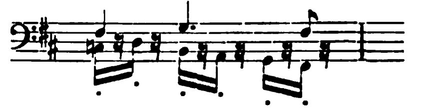
Es folgen nun eine Anzahl von verschiedenen Druckfehlern und Ungenauigkeiten, wie sie bei einer Durchblätterung neuer Ausgaben der Zufall an die Hand giebt. Selbstverständlich ist mit den hier anzuführenden die Zahl der vorkommenden Fehler lange nicht erschöpft.

Im 10. Takt des letzten Satzes der Sonate Op. 2 Nr. 1



ist ein Trillerzeichen vergessen.

Im 47. Takt des zweiten Satzes der Sonate Op. 2 Nr. 2



muss die letzte obere Note der linken Hand *fis* (nicht *d*) heissen.

Im zweiten Satz der Sonate Op. 2 Nr. 3 muss der 18. Takt vor dem Schlusszeichen in der rechten Hand so



lauten. Im 9. Takt vor dem Schlusszeichen



müssen die Doppelschlagszeichen zwischen (nicht über) den Noten stehen.

Im *Adagio* des Streichtrios Op. 9 Nr. 3 muss im 15. Takt vor dem Schlusszeichen in der Violinstimme



das Zeichen des Doppelschlags zwischen den Noten (*c* und *e*) stehen.

Im ersten Satz der Sonate Op. 10 Nr. 1 muss die letzte obere Note des 56. Taktes des zweiten Theils



c (nicht *as*) heissen. Dieser Fehler wurde sehr wahrscheinlich durch eine irrthümliche Angabe des Schreibers dieser Zeilen veranlasst. Vier Takte später, drei Takte vor Eintritt des dritten Theils, ist *as* richtig. Im letzten Satz derselben Sonate hat im 31. Takt vor dem Schlusszeichen

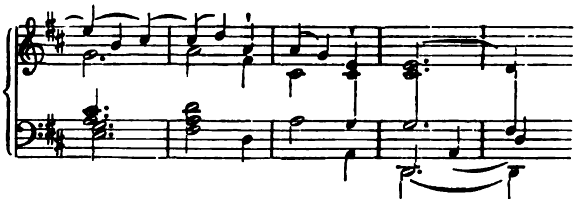


die 8. Note der linken Hand kein Auflösungszeichen vor sich.

Im zweiten Satz der Sonate Op. 10 Nr. 3 müssen bei einigen Stellen (Takt 11, 18 und 57)



die Zeichen des Doppelschlags zwischen den Noten stehen. Im nächsten Satz

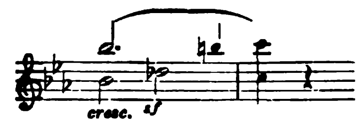


muss zwischen der letzten oberen Note des 12. Taktes und der darauf folgenden gleichstufigen Note ein Bindebogen stehen. Im ältesten Druck steht der 12. Takt zu Ende einer Zeile, und ist der Bogen etwas dünn gezogen, so dass er leicht übersehen werden kann. Ferner fehlt in neueren Ausgaben ein Bogen zwischen den Bassnoten im 15. und 16. Takt. Im letzten Satz der nämlichen Sonate fällt bei der vor dem sechsten Ruhezeichen vorkommenden Stelle



das Zeichen *sf* auf ein letztes Taktachtel und das Zeichen *p* auf die Anfangsnoten des nächsten Taktes. In der alten Ausgabe stehen die Zeichen sogar etwas früher, als sie oben angegeben sind, so dass es zweifelhaft erscheinen kann, ob die Zeichen nicht um ein Achtel früher zu stehen kommen sollen. Sinn und Zusammenhang sprechen für die obige Wiedergabe. Keinenfalls ist das Zeichen *sf*, wie es in neueren Ausgaben geschehen ist, auf den Anfang des letzten Taktes zu beziehen. In der alten Originalausgabe stehen beide Zeichen getrennt, so dass nicht ein zusammengezogenes *sfp* daraus gelesen werden kann.

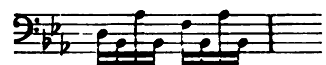
Im ersten Satz der *Sonate pathétique* hat das erste *Allegro* zu Anfang ein vorwärts weisendes Wiederholungszeichen. Im letzten Satz derselben Sonate ist in der Mitte des 12. und des 31. Taktes »*cresc.*« vorgeschrieben. Im 49. Takt



fällt auf das dritte Viertel ein *sf*. Ein *f (forte)* kommt im Takt nicht vor.

In der Sonate Op. 26 ist in der 5. Variation im viertletzten Takt (nach dem *pp*) »*cresc.*«, und im vorletzten Takt »*pp*« (statt *p*) vorgeschrieben. Im Trauermarsch steht zu Anfang des 17. Taktes vor dem Schlusszeichen: *fp* (statt *p*).

Der 72. Takt des letzten Satzes *(Allegro vivace)* der Sonate in Es-dur Op. 27 Nr. 1 lautet in der linken Hand so:

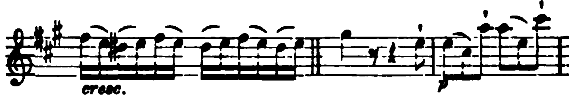


Im Trio des zweiten Satzes der Sonate in Cis-moll Op. 27 Nr. 2 haben Takt 4 und 5 des ersten Theils und Takt 7 bis 13 des zweiten Theils in der linken Hand



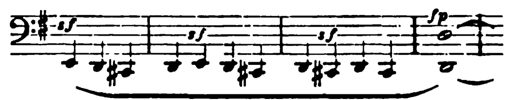
eine andere Bogenbezeichnung.

In der Sonate für Pianoforte und Violine Op. 30 Nr. 1 lautet in der letzten Variation in der Clavierstimme in der rechten Hand



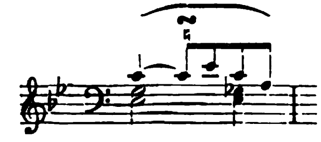
die erste Note des 21. Taktes *fis*, und die letzte Note des 72. Taktes *e*.

Im letzten Satz der Sonate in G-dur Op. 31 Nr. 1 haben bei einer Stelle für die linke Hand, Takt 21 bis 19 vor dem ersten Ruhezeichen,



neuere Ausgaben ein *sf* und einen Schleifbogen vergessen.

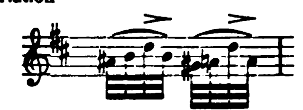
Im zweiten Satz der Sonate in D-moll Op. 31 Nr. 2 soll, nach allen alten Drucken, das Zeichen des Doppelschlags im 20. Takt



über (nicht nach) der Note auf dem zweiten Taktviertel stehen.

Im letzten Satz der Sonate in Es-dur Op. 31 Nr. 3 haben einige neuere Ausgaben im zweiten vollen Takt des dritten Theils (mit anderen Worten: bei der letzten Note des 96. Taktes nach dem Wiederholungszeichen) ein *p* und zehn Takte später ein *f*. Beide Zeichen gehören nicht hin. Die ganze Stelle ist *forte* zu spielen.

In den Variationen in F-dur Op. 34 gehören die im 5. Takt der ersten Variation



vorkommenden Verstärkungszeichen zu den Noten *d* (nicht zu *ais* und *gis*). Dasselbe Zeichen kommt im 19. Takt bei der 23., 35. und 47. Note der rechten Hand (jedesmal *d*) vor. In neueren Ausgaben ist es da vergessen. Ferner lautet, nach einer von Beethoven in einem gedruckten alten Exemplar vorgenommenen Aenderung, die zweite Hälfte des 12. Taktes der zweiten Variation in der rechten Hand so:



Im Finale der Variationen in Es-dur Op. 35 heisst im 55. Takt die Note der Mittelstimme *fis*, nicht *f*.

In der »Adelaide« (Op. 46) soll das im vierten Takt



vorkommende Zeichen des Doppelschlags über der zweiten von den vier Noten stehen. Das Zeichen hat hier dieselbe Stellung, wie bei einigen früher (S. 471) angeführten Stellen, wo, der zweifelhaften Ausführung wegen, eine genaue Wiedergabe rathsam erschien.

Im 25. Takt des zweiten Theils des ersten Satzes der Sonate in C-dur Op. 53



haben einige Ausgaben bei der neunten Note der linken Hand einen Druckfehler. Die Note heisst *F*, nicht *G*. Im letzten Satz derselben Sonate heisst es Takt 25 vor dem Prestissimo nicht »*sempre Ped.*« und »*ff*«, sondern »*sempre ff*« und »*Ped.*«

Im letzten Satz der Sonate Op. 78 sind Takt 57, 61, 116 und 120 mit »*ff*« (statt mit *f*) bezeichnet.

In der Sonate Op. 101 lautet der 71. Takt des ersten Satzes in der rechten Hand so,



und der 5. Takt des zweiten Satzes in der rechten Hand so.



So lauten die Stellen in dem erst vor einigen Jahren aufgefundenen Autograph.

Im letzten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell



Op. 102 Nr. 1 lauten, nach einer revidirten Abschrift, Takt 85 bis 81 vor dem Schlusszeichen in der Violoncellstimme so.



In der Sonate Op. 106 lautet der drittletzte Takt des ersten Satzes in der linken Hand so:



Im Adagio derselben Sonate hat die rechte Hand im 76. Takte so



und im 36. Takt vor dem Schlusszeichen so

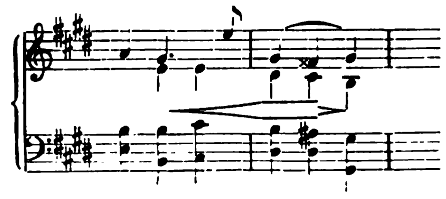


zu spielen. Im Schlusssatz lautet im 40. Takt nach dem Eintritt des Fugenthemas die untere Note der rechten Hand auf dem vierten Achtel *g* (nicht *ges*), und im 35. Takt nach der ersten Vorzeichnung von D-dur ist beiden Händen »*non legato*« (nicht *ben legato*) vorgeschrieben.

In der Sonate Op. 109 ist in der zweiten Hälfte des 8. (vollen) Taktes



die Note *ais* (nicht *cis*) eine Viertelnote. Zu Anfang des 3. Taktes im zweiten *Adagio espressivo* hat die linke Hand Dreisechzehntel- (nicht Achtel-) Noten. Die vierte Triole des Taktes ist der linken Hand gegeben, und hat während derselben die rechte Hand eine Sechzehntel-Pause. Takt 5 und 6 vor Schluss des letzten Satzes



haben dieselbe Vortragsbezeichnung, wie zu Anfang. Das Zeichen <> gipfelt beim vorletzten Viertel. Der letzte Accord der rechten Hand



soll voll angeschlagen werden.

Im 25. Takt des ersten Satzes der Sonate Op. 110 tritt das *piano* erst beim zweiten Viertel ein; dann erst folgt »*cresc.*«. Im zweiten Satz derselben Sonate ist der 8. Takt des Trios oder Mittelsatzes



und ebenso der darauf folgende 16. Takt zu Anfang mit *ff* (statt *sf*) bezeichnet. Im letzten Satz sind, nach den im 5. und 6. Takt des *Meno allegro* stehenden Wörtern »*cresc.*«, »*poco a poco più moto*« und »nach und nach wieder geschwinder«, das allmälige Stärker- und Schnellerwerden andeutende kleine Striche zu ziehen, die ungefähr einen Takt lang und bis zum nächsten Eintritt des Fugenthemas reichen.

In den Bagatellen Op. 119 ist bei Nr. 7 das Tempo »*Allegro ma non troppo*« vorgeschrieben. In Nr. 11 lautet der 8. Takt in der linken Hand nach Beethoven's Handschrift so:



In den Variationen Op. 120 sollen, nach der ältesten, von Beethoven corrigirten Ausgabe, Takt 56 und 57 der 10. Variation in der rechten Hand so,



der letzte Takt des zweiten Theils der 13. Variation vor der Wiederholung so,



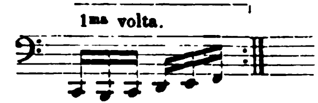
der 10. Takt des zweiten Theils der 18. Variation in der linken Hand so,



der 8. Takt der 27. Variation in der rechten Hand so



und der letzte Takt des zweiten Theils derselben Variation vor der Wiederholung in der linken Hand so (mit *F* statt *Fis*) lauten.



Im Streichquartett in Cis-moll Op. 131 heisst die Note auf dem dritten Viertel des 53. Taktes in der ersten Violine (nach dem Autograph) *es* (nicht *e*). Im zweiten Satz (*Allegro molto vivace*) heisst die vierte Note des 17. Taktes in der Viola, wie die vorhergehenden Noten, *fis* (nicht *e*). Im letzten Satz fällt im 10. Takt vor dem Schlusszeichen das »*espressivo*« in der zweiten Violine weg.

In den Variationen für Pianoforte über das Thema »Tändeln und Scherzen« lautet der 9. Takt der 7. Variation in der rechten Hand so:



Nr. 1 von dem viermal componirten Goethe'schen Liede »Sehnsucht« hat die Tempobezeichnung »*Andante poco agitato*« (statt »*adagio*«).

Im Canon »Im Arm der Liebe« heisst in der ersten Stimme die erste Note des 21. Taktes *f* (nicht *g*), und die erste Note des 23. Taktes *g* (nicht *a*). Dieselbe Aenderung ist später in den anderen Stimmen vorzunehmen. Im Canon »Glück, Glück zum neuen Jahr« heisst die 8. Note jeder Stimme *g* (nicht *a*). Im Canon »Schwenke dich!« heisst das 7., 9. und 11. Wort des Textes »ohne« (nicht »Schwänke«).

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen
zu dem in Nr. 13 bis 17 gedruckten, die Musik R. Wagner's betreffenden Aufsatze.

(Schluss.)

Was nun die nahen Bayreuther Aufführungen betrifft, auf welche die Augen von Freund und Gegner gerichtet sind, als auf entscheidende Probeleistungen, so wird ihr Ausgang nach unserer Ansicht wenig beweisen. Die Eigenthümlichkeiten der Wagner'schen Muse waren schon vorher erkenntlich und das Gute in seinen Werken wird sich verbreiten und bleiben, auch wenn die Erfahrung lehren sollte, dass bei dem Bayreuther Bau die Rechnung ohne den Wirth gemacht ist. Wir sagen dieses nicht, um die Folgen eines günstigen, sondern um die eines etwaigen ungünstigen Ausganges jenes Unternehmens nicht überschätzen zu lassen. Das Gelingen solcher mit schweren Anstrengungen zu Stande gebrachten Neuheiten hängt für einen gewissen Zeitpunkt zu sehr von äusseren Zufällen ab, als dass ein momentaner Erfolg mit irgend welcher Sicherheit vorher zu sagen wäre. Ungünstiges Wetter, die Dispositionen einflussreicher hoher Persönlichkeiten, politische oder gewerbliche Kalamitäten und ähnliche unberechenbare Factoren, die mit der Kunst an sich nichts zu thun haben, machen dennoch mitunter die sorglichsten Vorbereitungen zu Schanden. Wir wissen also nicht, ob die bevorstehenden Aufführungen gelingen: aber wir wünschen dass sie gelingen und dass ihr Erfolg derartig sein möge, um den letzten Rest der Bitterkeit in der Seele dieses Mannes zu tilgen, die sich in dem Conflict mit widerstrebenden Zeit- und Kunstgenossen angesammelt hat. Der letzte Theil dieses Wunsches wird indess wohl ein frommer bleiben, denn insoweit die Bayreuther Aufführungen Charakter haben, scheinen sie mehr einer Parteidemonstration als einem Versöhnungsfeste ähnlich zu sehen. Nach meiner Ansicht — die aber in diesem Falle eine ganz besonders unmaassgebliche genannt werden muss — wäre eine andere Wendung erfreulicher und für unsere musikalischen Verhältnisse heilsamer. Es liesse sich nämlich wohl denken, dass die Gesammtheit unserer Musiker die Bayreuther Aufführung betrachten könnte als den Ehrentag ihres Genossen, der gewissermaassen ihr Haupt genannt werden kann, und in der Anwesenheit ihrer bedeutendsten und einflussreichsten Spitzen ihm dabei ihre Theilnahme ausdrückte. Was in der guten alten Zeit vielfach geschah, nicht nur unter Poeten, sondern auch unter den unharmonischen Söhnen der harmonischen Kunst, sollte heut zu Tage ebenfalls möglich sein können. Niemand bindet sich dadurch die Hände, verleugnet seine Grundsätze, giebt seine freie Kritik gefangen — sondern zeigt nur um so unzweideutiger, dass sein Urtheil lediglich der inneren künstlerischen Ueberzeugung entspringt mit Ausschluss aller unlauteren Nebenquellen. Aber diese Betrachtungen sind müssig: denn Wagner ist Festgeber und als solcher müsste er in der Lage sein, seine Collegen einzuladen; sie können weder von selber kommen, noch sich einkaufen, denn das wäre etwas ganz anderes. Von solchen Einladungen hat man nichts gehört; vielleicht war der Wille dazu nicht vorhanden, vielleicht auch unterblieb es nur aus äusserlichen Rücksichten — das Resultat ist dasselbe. Für das Fehlen der Kunstgenossen, der nicht parteiisch ergebenen selbständigen und bedeutendsten Mitglieder der Zunft, vermag selbst der fürstliche Glanz keinen Ersatz zu bieten.

Ebenso wenig aber vermögen meine Worte auch nur das geringste, um dieses gespannte Verhältniss zu bessern. Sie haben daher lediglich als Privatansicht oder Privatbetrachtung Werth und sollen als solche hier stehen. Für so gänzlich werthlos, wie sie erfolglos sein werden, kann ich sie indess nicht halten, glaube vielmehr zu dieser Kundgebung ein gewisses altes Recht erworben zu haben, wohl mehr als mancher Andere. Schon vor 25 Jahren hatte ich das Glück, unter einem ziemlich unbefangen empfänglichen Theaterpublikum den Tannhäuser kennen zu lernen, welchem Lohengrin und Holländer bald folgten, und mein erster schriftstellerischer Versuch war eine Recension des Tannhäuser, die in einer Tageszeitung unterging, bei weiterem Bekanntwerden aber wohl als Dissertation für die Aufnahme in die Zukunftspartei hätte gelten können. Eben damals kam die letzte Oper Marschner's heraus und machte das Neue in Wagner nur um so anschaulicher. Der Kapellmeister an jenem Hoftheater sagte mir, Tannhäuser sei die sorgfältigst ausgearbeitete Partitur, welche ihm in seiner langen Praxis vorgekommen. So lernte ich das Werk und den Autor genau und ungestört kennen, so genau, dass ich den Ausführenden die wagehalsige Versicherung geben konnte, falls die Partitur des Tannhäuser verloren ginge, sie aus dem Kopfe wieder herstellen zu wollen. Diese frühe Gelegenheit, Wagner kennen zu lernen, nenne ich ein Glück, weil sie mich ein für alle Mal über Vorurtheile hinweg hob, mit welchen ich später zu meiner Verwunderung die angesehensten Musiker belastet fand und die ganz wesentlich zur Verwirrung Verbitterung und Verlängerung der Wagnerfrage beigetragen haben. Ich erinnere noch, dass ich mir damals die Direction der erforderlichen Kräfte wünschte, um diese Opern schnell auf die Bühne zu bringen, und bin noch jetzt der Ansicht, dass ihre Verschleppung in vieler Hinsicht schädlich gewesen ist. Seit jener Zeit habe ich mich daran gewöhnt, alle bedeutenderen Musik- und Schriftwerke Wagner's früh und aus den besten Quellen kennen zu lernen. Ich war vielleicht der erste Privatmann, welcher die Lohengrin-Partitur kaufte, und ähnlich habe ich fast mit allen seinen späteren Publicationen Schritt gehalten.

Hiermit soll nun nicht mehr und nicht weniger erwiesen werden, als die Berechtigung zu den obigen Aeusserungen. Von denjenigen Ansichten, welche ich mir über den Zustand der Tonkunst in unserer Zeit und über die besten oder nothwendigsten Mittel zu ihrer Förderung gebildet habe, gedenke ich keine einzige preis zu geben, obwohl sie insgesammt nicht Dogmen, sondern Material für die Prüfung Anderer sind. Aber der Kritiker sollte überall im Stande sein, den Beweis zu führen, dass er *bona fide* urtheilt nach den beiden Seiten hin, nach welchen menschliches Urtheil geprüft wird: nach Willen und Kenntniss.

— Den französischen Verfasser, welcher zu Gegenwärtigem die nächste Veranlassung bot, haben wir zuletzt etwas aus dem Auge verloren und gedenken ihn heute auch nicht wieder einzuholen. Manche bedenkliche Aeusserungen in dem letzten Theile seiner »Studie« verdienen indess als Ausdruck weit verbreiteter Vorurtheile gelegentlich noch eine besondere Besprechung. *Chr.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

1. Unterrichtswerke für Gesang.

Die Kunst des Gesanges. Vollständige theoretisch-praktische Gesangschule von **Ferdinand Sieber.** Zweite Abtheilung: Praktische Studien. Op. 111. Offenbach, André.

Vorliegendes Opus vermehrt die zahlreichen Arbeiten Sieber's um ein Heft. Dasselbe enthält nichts wesentlich Neues, aber es bietet brauchbaren Uebungsstoff für die Ausbildung der Stimme besonders nach Seite der Beweglichkeit hin. Das Heft enthält grossentheils mechanische Uebungen (nicht Solfeggi oder Vocalisen) und ist seinem Werthe nach weder höher noch tiefer zu stellen, als die meisten von Sieber und Anderen herausgegebenen Sachen dieser Art. Wer also Material dieser Art besitzt, braucht dieses Heft nicht zu kaufen; wer es aber kauft und verständig und fleissig übt, wird ohne Zweifel Fortschritte machen.

Im Allgemeinen erscheint die Herausgabe immer neuer mehr oder weniger umfangreicher Uebungshefte ohne Nutzen. Was gegeben werden kann, ist oft gegeben, und das Nöthige existirt in Hülle und Fülle.

Gesang-Uebungen für Schule und Haus, zugleich als praktische Grundlage für den Unterricht in der Theorie von **Carl v. Radecki.** Leipzig, Breitkopf und Härtel.

In drei Abtheilungen: 1) Die Cdur-Tonart, 2) Dur-Tonarten und 3) Moll-Tonarten geben diese Gesangübungen den Inhalt einer quantitativ sich in bescheidenen Grenzen haltenden Harmonielehre in kleineren und grösseren für eine oder mehrere Singstimmen mit Clavierbegleitung gedachten Uebungen auseinander gelegt; zugleich ist Bedacht darauf genommen, den Schülern das Verständniss für den rhythmischen und melodischen Bau eines Musikstückes zu erschliessen. Die Idee, theoretische Uebungen singen zu lassen, ist gewiss praktisch. Bei Durchsicht des Werkes drängt sich die Meinung auf, dass der Fortschritt in der Schwierigkeit der einzelnen Uebungen ein zu schneller sei, und dass einige Tonstücke sich für den Gesang wenig eignen. Auch möchte das rhythmische Element noch mehr betont sein. Ob es nicht besser wäre, Singübungen auf den Contrapunkt zu basiren, statt auf Harmonielehre, soll hier nicht untersucht werden. Jedenfalls kann dieses Buch in der Hand eines tüchtigen Lehrers viel Nutzen stiften. Ueber Stimmbildung enthält es nichts; es zielt nur auf musikalische Tüchtigkeit ab. Die Singstimmen sind in einem besonderen Heft herausgegeben.

Chorschule der Münchener Musikschule zusammengestellt von **Franz Wüllner.** Erste Stufe. München, Theodor Ackermann. 1876. 90 Seiten in Lex.-Octav.

Ein vortreffliches Buch, welches, wie auf dem Titel und im Vorwort zu sehen, für die Musikschule in München geschrieben ist und dort seit längerer Zeit gebraucht wird. Zweck desselben ist, den Schülern alles das zu geben, was sie zu vollkommen ausgebildeten Chormitgliedern macht. Das hierzu nöthige theoretische Wissen wird in kurzer, klarer Weise zum Verständniss gebracht und an zahlreichen, das Wesen der Sache treffenden Uebungsbeispielen praktisch festgestellt, so dass dem »Kennen« das »Können« auf der Stelle folgt. Ganz besonders praktisch und zweckdienlich sind die rhythmischen Leseübungen. Das Buch enthält das Nöthige in reicher Fülle und nichts Unnöthiges.

Allen Instituten, welche auf die Pflege eines vollkommenen Chorgesanges Gewicht legen, sei es bestens empfohlen.

Anmerkung. Wie wir hören, sind Herrn Wüllner's »Chorübungen« auch schon in der kgl. Hochschule in Berlin seit einiger Zeit eingeführt und bewähren sich trefflich. Dem Buche ist ein lesenswerthes längeres Vorwort beigegeben, aus welchem wir unseren Lesern noch Einiges mittheilen. Dem Verfasser wurde 1867 bei der Neugestaltung der Musikschule in München die Leitung des Chorgesanges übertragen. Diesem Gesange wurde aber ein höheres Ziel gesteckt, als das allgemein übliche des blossen Einübens von Chorgesangwerken: »Der Chorgesang sollte als eins der obligatorischen Fächer gleich der Harmonielehre zur allseitigen musikalischen Ausbildung des Schülers beitragen. Man weiss, wie häufig und bis zu welchem Grade der Privatunterricht die allgemeine Musiklehre vernachlässigt; diese aber in unserer Schule gründlich durchzuarbeiten, dazu sollte der Unterricht im Chorgesange Gelegenheit geben; er sollte später neben dem theoretischen Unterrichte, den die Schüler in den Harmoniestunden erhalten, auch eine Art praktischen Harmonieunterrichtes bieten; er sollte die Schüler befähigen, musikalisch zu denken, d. h. sich melodische Fortschreitungen, Rhythmen, Intervalle, Accorde u. s. w. ohne Beihülfe eines Instrumentes vorzustellen. Wer dahin geführt war, las selbstverständlich jede Chorstimme vom Blatt. Daneben sollte natürlich — und zwar in erster Linie — auch die Art des Chorsingens möglichst ausgebildet, es sollte ein schöner Chorklang, deutliche und correcte Textaussprache, künstlerische Schattirung erzielt werden, so dass die besten Kräfte während und namentlich am Schlusse des Schuljahres einen möglichst mustergiltigen Chor bildeten, befähigt, jede Schwierigkeit zu überwinden. Dieser Musterchor sollte für die angehenden Dirigenten und Lehrer ein Vorbild sein, das ihnen zeigte, wie ein Chor geführt werden müsse und was sich mit einem gut geschulten Chor erreichen lasse; er sollte möglichst viele gute Chorwerke studiren, um die Betheiligten mit dem Hervorragendsten aus diesem Zweig der musikalischen Literatur bekannt zu machen; er sollte schliesslich den angehenden Componisten Gelegenheit verschaffen, ihre eigenen Versuche auf diesem Gebiete möglichst gut ausgeführt zu hören.« (S. 1—2.)

Drei Stufen oder Klassen sind hierzu eingerichtet. »Vorbedingung zum Eintritt in die unterste Klasse ist nur: etwas Stimme, etwas Gehör, etwas Notenkenntniss. Ich sage ausdrücklich „etwas"; denn die Erfahrung hat uns gelehrt, unsere Anforderungen nicht allzu hoch zu spannen. Wie viele würden wir sonst abweisen müssen! Und dann sollen ja Stimme und Gehör sich erst entwickeln; und in der That entwickeln sie sich oft überraschend schnell in Folge unserer Uebungen.« (S. 2.)

»Was wir mit unserm Chor erreichen, möge man daraus ersehen, dass wir in einem der letzten Prüfungsconcerte des Jahres 1873/74 lediglich mit eigenen Kräften der Musikschule unter Betheiligung sämmtlicher Chorklassen Bach's H moll-Messe zur Aufführung brachten, der sich im Jahre 1874/75 unter anderen Chorwerken Brahms' deutsches Requiem angeschlossen hat. Der Chor bestand aus etwa 150 Singenden, 80 Schülern und 70 Hospitanten, wirkte aber mehr als mancher Dilettantenchor von doppelt so grosser Anzahl. — Durch diese Resultate, sowie durch die nun seit acht Jahren bei unsern Schlussprüfungen gemachten Erfahrungen dürfte einem Einwurf begegnet werden, der mir schon vor der Veröffentlichung dieser Uebungen von Fernstehenden gemacht worden ist, und der jetzt vielleicht wieder auftauchen könnte. Man hegte nämlich das Bedenken, dass in unseren Chorklassen zuviel von den Schülern verlangt werde. Wie ich schon oben sagte, genügt für unsere meisten Musikschüler und begabteren Hospitanten je ein Schuljahr zur Absolvirung der beiden unteren Klassen. Es gilt eben auch hier der Grundsatz: „man erreicht nur viel, wenn man viel verlangt"; natürlich muss man bei Anwendung desselben ganz folgerichtig und ruhig vorgehen.« (S. 4.)

Der Herr Verfasser macht hierauf folgende beherzigenswerthe Bemerkungen: »Ich bin sogar der Ueberzeugung, dass unser Weg der richtige ist, um den Schul- und damit den Volksgesang auf eine höhere Stufe zu bringen. Die Gesangstunden, wie sie jetzt in den Volksschulen gegeben werden, beschränken ihre Aufgabe meist auf ein mechanisches Erlernen der Notenzeichen, dem sich vielleicht in besonders günstigen Fällen ein ebenso mechanisches Erlernen der nothdürftigsten Anfänge der allgemeinen Musiklehre anschliesst, um dann zu gipfeln in dem Auswendiglernen einer Anzahl wirklicher oder sogenannter Volksmelodien. Ich habe häufig genug Hospitanten aufnehmen müssen, die in hiesigen oder auswärtigen Schulen jahrelangen Gesangunterricht genossen hatten, die jedoch kaum die Tonleiter kannten und nicht im Stande waren, eine Terz vom Blatt zu

treffen. Warum sollte nicht in diesen Anstalten bei gleichem Zeitaufwande etwas Besseres zu leisten sein? Freilich gehören dazu vor Allem verständige und für ihre Aufgabe begeisterte Lehrer, die das System, nach welchem sie zu unterrichten haben, genau kennen und hinlängliche musikalische Pädagogik besitzen, um ihre Schüler darin einzuführen. Aber es müsste doch seltsam zugehen, wenn das, was wir in unserer untersten Klasse zum Theil mit völligen Anfängern, worunter Knaben und Mädchen von 11 bis 13 Jahren, in einem höchstens zwei Jahren erreichen, nicht in der Volksschule während ihrer ganzen Dauer zu erreichen wäre! Rechnet man auch statt der vier Stunden, die wir unsern Schülern wöchentlich ertheilen, dort nur zwei, — die Zeit würde sogar vollständig ausreichen, neben den nothwendigen Uebungen theoretischer Art auch praktisch zu musiciren, d. h. Volkslieder, ein- und mehrstimmige Gesänge u. s. w. singen zu lassen. Und zwar würde das Letztere mit mehr Verständniss und mehr Nutzen und deshalb quantitativ reichlicher und qualitativ besser mit geringerem Zeitaufwande geschehen können, als auf dem bisherigen rein mechanischen Wege. Solche, welche nur die Volksschule besuchen, hätten damit schon eine musikalische Ausbildung erlangt, welche diejenige weit übertrifft, die jetzt auf vielen weitergehenden Lehranstalten erreicht wird. Für jene aber, die aus der Volksschule in Präparandenschulen, Lateinschulen (Gymnasien) oder andere höhere Schulen eintreten, wäre eine Grundlage gelegt, auf welcher weiter gebaut werden könnte. Die Zeit würde dann auch in diesen Anstalten hinreichen, um sowohl das, was wir mit unserer zweiten Klasse durchnehmen, zu bewältigen, als auch aus den besten Kräften schliesslich eine Chorklasse zu bilden, die im Stande wäre, höhere künstlerische Aufgaben zu lösen. Ganz besonders erwünscht wäre eine solche Vorbildung für angehende Lehrer. Wenn der Gesangunterricht in der von mir angedeuteten Weise von der Volksschule an durch die Präparandenschule bis in das Lehrerseminar in einander griffe, so könnte man auf Lehrer zählen, die, selbst gründlich durchgebildet, auch guten methodischen Chorgesangunterricht zu geben im Stande wären.« (S. 4—5.) Das vorgelegte Uebungsmaterial wird auch diesem weiteren Zwecke um so sicherer dienen, je mehr es nebst den entwickelten Grundsätzen zunächst in unseren höheren Musikschulen Wurzel fasst. *D. Red.*

---

2. Bearbeitungen älterer Orchesterwerke von Bach, Händel und Corelli für Clavier.

Joh. Seb. Bach's Concert in D-moll für Klavier mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Bass, für das Klavier allein bearbeitet von **Franz Kullak**. Berlin, Bote & Bock. Pr. M. 2,80. *)

Die zehnte Nummer einer Reihe von Compositionen Bach's, welche die genannte Verlagshandlung unter einem französischen Titel herausgegeben hat. Die meisten davon bestehen in Claviersätzen des Meisters und sind von den Herausgebern blos mit Vortragsbezeichnungen versehen. Das vorliegende Werk bildet aber ein Arrangement für Clavier allein, da Bach es für Clavier mit Begleitung von Saiteninstrumenten geschrieben hat. Die Bearbeitung des Concerts rührt von einem gewandten Spieler und anerkannten Lehrer her, der zugleich seinem Autor mit besonderer Neigung ergeben ist. Seine Uebertragung für das Clavier ist daher vorzüglich gerathen. Es ist ein schweres Stück Musik, sowohl in der Auffassung wie in der Ausführung, lohnt aber die darauf verwandte Mühe reichlich. Bei den Spielmanieren hat Herr Kullak den Vortrag derselben in Noten ausgeschrieben darüber gesetzt, was sich gewiss empfiehlt, weil die Kenntniss der richtigen Ausführung dieser Manieren noch sehr wenig verbreitet ist. Das Arrangement erweist sich also in jeder Hinsicht als sorgfältig ausgearbeitet. Wir empfehlen es aufs wärmste, aber nur sehr guten Spielern, oder solchen die es werden wollen.

(Schluss folgt.)

*) Wie wir schon bei einer früheren Gelegenheit bemerkten, ist das die allein richtige Art den Preis anzugeben, weil unsere neue Münze auf dem Decimalsystem beruht. Die oben genannte Berliner Verlagshandlung ist aber die einzige, bei welcher wir bisher eine solche Notirung bemerkt haben.

Pariser Opern-Bericht.

Die Opern: Jeanne d'Arc von Mermet, Piccolino von Guiraud, les Amoureux de Catherine von Maréchal, Aïda von Verdi.

(Nach de la Genevais.)

(Schluss.)

Man kann sich kaum vorstellen, welchen Effect des Ensembles und des instrumentalen und vocalen Zusammenwirkens ein solcher dramatischer Conflict hervorbringen muss, geschaffen von einem Manne, der in der Anwendung des *crescendo* auf der Bühne nicht seines Gleichen hat: drei Chöre wirken vor uns zu gleicher Zeit, ausgeschieden und doch in einander verschmolzen, ausgeschieden weil jeder sein besonderes Motiv hat, verschmolzen weil jedes dieser Motive sich mit dem grossartigen Tutti combinirt und in demselben aufgeht. Es ist darin eine Färbung, eine Bewegung und Kühnheit, welche uns blendet; allein so originell dieses Stück auch ist, so fügt es sich doch nichtsdestoweniger der Form eines italienischen Finales, und wir sind darüber froh. Kann man wohl annehmen, dass ein auch noch so reich begabtes Genie von heute bis morgen dahin gelangen werde, blos vermöge seiner subjectiven Inspiration solche Effecte hervorzubringen? In der prachtvollen Conception dieses Finales finden wir zwei Dinge: die Ideen, die dramatische und musikalische Triebkraft, die Verdi allein eigen ist, und die Form, in der diese Ideen und das Drama sich bewegen, den Zuschnitt und den grossen architektonischen Plan, die Erbschaft von Jahrhunderten und des Landes eines Dante, Palestrina, Pergolese, Cherubini und Rossini. Wir wären neugierig, wie es Herr Gounod anstellen würde, ein Stück von diesem Gepräge in jener »unmittelbar aus der Emotion hervorgegangenen« Form zu schreiben, zu welcher er sich in der Theorie bekennt, und deren Praxis uns die endlosen Tiraden in Romeo und Julie, sowie die vage Gesangssprache im Faust verschafft hat. Bleiben wir aber bei unserem Gegenstande und betrachten wir das wundervolle Duett zwischen Amneris und Radames im vierten Acte. Wer anders als ein Italiener von Race hätte diese Inspiration gefunden und würde, wenn er sie gefunden hätte, sie in einem so reinen, soliden und wie Bergkrystall leuchtenden Stile formulirt haben? Ausser den angeführten Stücken treffen wir noch mehrere schöne Duette: im ersten Acte das Duett zwischen Amneris und Radames, das bei dem Eintritte der Aïda in ein Terzett übergeht; im zweiten Acte das tragische Duett zwischen den beiden Rivalinnen, voll Energie und Pathos, in welchem mitten unter den Zornausbrüchen der Tochter des Königs und dem Ergusse ihrer Drohungen gegen die arme äthiopische Sclavin eine göttlich elegische Stelle auftaucht, die auch in dem als Ouvertüre dienenden symphonischen Präludium vorkommt: *Amore, amore!* und die wir stets als eine melodische Ausströmung dieses Charakters einschlürfen; endlich das Duett der Entwicklung mit der leidenschaftlichen Stretta. Der jugendliche Feldherr der ägyptischen Armee, Radames, wird wegen Hochverraths zum Tode verurtheilt und soll lebendig begraben werden, allein in das unterirdische Gewölbe, worin er seine Strafe erleiden soll, hat sich heimlich Aïda eingeschlichen, um die letzten Seufzer ihres Geliebten zu empfangen und mit ihm zu sterben. In Wirklichkeit ist es allerdings ein Duett, weil wir einen musikalischen Vorgang zwischen zwei Personen vor uns haben, aber wir ge-

wahren, dass die Decoration getheilt ist, und dass über dem Gewölbe sich uns der Tempel des Ptha darstellt, in welchem bei glänzender Beleuchtung heilige Gesänge erschallen. Wir haben es also hier mit einem jener gewaltigen Contrast-Effecte zu thun, auf die sich besser als irgend einer der Autor des *Miserere* im Trovatore und des Quartetts im Rigoletto versteht. Die heiligen Gesänge von oben mischen sich mit den klagenden Stimmen von unten; und doch ziehen weder die Neuheit des Anblickes noch die harmonischen Complicationen das Interesse von dem ab, was in der unteren Abtheilung vorgeht. Nach einigen Takten voll unsäglichen Schmerzes, während welchen Aïda eintritt, entwickelt sich das Duett: zuerst ein süsses *Andante*, zart und pathetisch, dann der letzte Abschied, die Extase der Liebenden beim Sterben: *O terra, addio, addio valle di pianto!* Eine himmlische, wie von Flügeln getragene Melodie, der leuchtende Schimmer einer in das Unendliche entschwebenden Seele erklingt, und diese Partitur voll Donner und Blitz, dieses von allen Stürmen der modernen Instrumentation durchrauschte Werk erstirbt in einem Liebes-Seufzer.

Wo wäre da irgend eine Spur von Wagnerismus zu finden? Was hätte der recitativische Dialog und die unendliche Melodie mit einem Systeme zu schaffen, das sich blos mit dem musikalisch und dramatisch Schönen befasst, das, dem Geiste vor dem Buchstaben den Vorzug gebend, das sclavische Hängen am Worte verschmäht und nur den Ausdruck der Situation darzustellen strebt und ohne einen Eingriff in die Freiheit des Künstlers dem Genie die Freiheit der Bewegung lässt, und nichts desto weniger in seinem Programme das Duett, Terzett, die Arie, die Romanze, das Finale, alle diese schönen Formen von italienischer Erfindung und Tradition, welche den liturgischen Canon der Oper bilden, beibehält.

Die Aufführung ist bewunderungswürdig; die Stelle, von der ich eben sprach, singt Herr Masini, dem die Rolle des Radames übertragen ist, mit überwältigender Lieblichkeit und Zartheit; seine Stimme hat den Schmelz und den Zauber des Mario in seiner guten Zeit. Später werden wir uns mit seinem Stil befassen, denn für uns, die wir nur an ausgesungene und keuchende Tenore gewöhnt sind, ist es schon an sich entzückend, endlich einmal die Wiedergabe einer klangvollen und natürlichen Stimme zu vernehmen. Die Stolz singt die Aïda, und die Waldmann die Amneris. Das Pariser Publikum kennt die eine wie die andere von früher, da sie schon in dem berühmten Requiem mit Beifall begrüsst wurden. Amneris ist die stolze Vasthi des Racine; wehe dem, den sie auf ihren Wegen findet; mit Tigersprüngen, mit einem Schlage der Kralle überwältigt sie ihn. Welch traurig Loos auch für dich, arme Aïda! denselben Krieger zu lieben, wie jene Furie, und was noch schlimmer ist, von ihm wieder geliebt zu werden. Die Waldmann ist fürwahr, was sie darstellt, die stolze unerbittliche Tochter so vieler Könige und für eine Tragödin von zwanzig Jahren erscheint ihre Leistung sehr tüchtig. Ihr Prinzessinnen vom alten classischen Repertoire, ihr Ataliden, Junien, was würdet ihr, die ihr so wohl erzogen und anständig seid, dazu sagen, wie dieses junge Mädchen der ganzen Leidenschaft und dem Sturme einer grossen ersten Rolle sich überlässt? Mehrere machen es der Waldmann zum Vorwurfe, diese Rolle der Amneris in so überschwenglicher Weise zu singen und zu spielen; wahr ist, dass sie sich gar nicht mässigt; aber offen gesagt: kann man es einer solchen Amazone zum Vorwurfe machen, alle ihre Mittel im Kampfe anzuwenden? Man fordert sie auf, sich zu mässigen, sich etwas mehr zurückzuhalten, aber die Kühne fährt fort, loszuschlagen, indem sie ihre schöne und sympathische Stimme voll austönen lässt und im Duett des zweiten Actes durch ihr innewohnendes Feuer das ganze Haus leidenschaftlich mit sich fortreisst. Ein Meister findet immer diejenigen Darsteller, welche er verdient; in diesem Sinne darf Verdi sich glücklich preisen. Ist es nicht in der That ein erhebendes Schauspiel, diese beiden Damen so innig an das Schicksal seiner beiden Meisterwerke gekettet zu sehen, wie sie die Welt durchziehen, um ihr das Evangelium der Aïda und des Requiems für Manzoni zu verkünden. In Theresa Stolz scheint vorzugsweise diese Flamme des Proselytismus zu lodern. Sie besitzt in ihrer warmen und sympathischen Stimme, in ihrem bewegten zarten Spiele eine Ueberzeugungskraft, die uns elektrisirt. Bedauern müssen wir nur, dass in diesem einzigen Fälle, in welchem es uns vergönnt ist, sie auf der Bühne zu bewundern, die grosse Künstlerin mit den Zügen einer mehr als gebräunten Aethioperin vor uns erscheint. Was für eine armselige Zierde für eine Schönheit ist aber eine solche dunkle Schminke! Damit berühren wir die kritische Seite des Sujets; diese geforderte und im Pharaonenlande ganz am Platze sich befindende Localfarbe verursacht in Europa geradezu Entstellung und verbreitet sogar in die Länge über das ganze Werk eine gewisse Monotonie.

Man braucht keine absolut frivole Gesinnung zu besitzen, um keinen besonderen Enthusiasmus für das Ceremoniell des alten ägyptischen Cultus zu hegen. Schon von alten Zeiten her kennen wir diese colossalen Götzenbilder, diese Götter mit Affen- oder Sperber-Köpfen, die italienische Bühne hat sie uns nur zu oft vorgeführt. Man wird uns einwenden, dass seitdem die Zeiten fortgeschritten sind und dass in der Aïda die Priester und Priesterinnen der Isis ein viel bedeutungsvolleres Personal bilden, als die sagenhaften Tempeldiener des Belus in Rossini's *Semiramis*; doch ist nicht minder wahr, dass dieses Ab- und Zugehen der Figuranten in mehr oder weniger hieratischen Costümen der Action den Charakter einer langweiligen Feierlichkeit verleiht, der auch auf die Musik einwirkt; die langsamen Bewegungen prädominiren, die Contraste fehlen, bei den unaufhörlichen Triumphmärschen und Priesterchören muss man einen ganzen Act lang warten, bis man endlich im Fluge einen dreitheiligen Takt erwischt. In Kairo hatte die Aegyptologie guten Grund für ihr Vorhandensein, wir aber lieben diesen alten Orient nur in der Akademie der Inschriften; im Theater interessiren wir uns nicht für jene Gebräuche, religiösen Feste und Politik, diese Processionen der Eingeweihten, dieses Defiliren von lauter Schwarzbraunen; dieses ewige Ritual und Ebenholz langweilt uns. Mögen immerhin, wenn ein derartiges ethnographisches Sujet einmal gegeben ist, drei oder vier solche Situationen vorübergehend eingeflochten sein; aber bei diesem fortgesetzten Zwange und dieser dunkeln Färbung müssen wir allerdings um so mehr das Genie des Musikers bewundern, der im Stande ist, auf solche Art uns in einer Krypte herum zu führen und doch volle vier Stunden lang nicht nur in Athem, sondern auch in seinem Zauber zu halten.

Auf diesem Punkte seiner Laufbahn angelangt, wird Verdi nicht Halt machen; stark durch seine angeborne Kraft und durch den Reichthum der erworbenen Schätze wird er auf dem Theater wie anderwärts neue Unternehmungen ausführen und an dem Tage, an welchem es ihm gefallen wird, sich für ein interessantes, mannigfaltiges und poetisches Gedicht zu inspiriren, das insbesondere den Ideen und dem Geschmacke der Neuzeit näher liegt, als ein solches aus der Chronik der Pharaonen-Zeit, an diesem Tage wird der Autor der Aïda sich selbst übertreffen.

München. *L. v. St.*



ANZEIGER.

[132]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Cramer, H., Phantasiestück über Motive aus Tristan und Isolde von Richard Wagner, für das Pfte. zu 4 Hdn. M. 2. 75.
Jensen, Gustav, Op. 4. **Trio** für Pfte., Violine u. Vcell. M. 7. —.
Krause, A., Op. 1. **3 instructive Sonaten** für das Pfte. Arrang. für das Pfte. zu vier Händen von Friedr. Hermann. Nr. 1 M. 2. 25. Nr. 2 M. 2. —. Nr. 3 M. 3. —.
Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begl. des Pfte. Ausgabe für eine tiefere Stimme. Zweite Reihe.
Nr. 141. **Eckert, Carl,** Getreu. Der Frühling naht, aus Op. 15 Nr. 3. M. —. 50.
- 142. **Löwe, C.,** Die Einladung. Ein frommer Landmann, aus Op. 76. Nr. 1. M. 1. 25.
- 143. **Twietmeyer, Th.,** Kornblumen flecht' ich dir zum Kranz, aus Op. 5. Nr. 7. M. —. 50.
- 144. **Curschmann, Fr.,** Willkommen, du Gottes Sonne, aus Op. 3. Nr. 1. M. —. 50.
- 145. —— Mein. Bächlein, lass dein Rauschen sein, aus Op. 3. Nr. 4. M. —. 75.
- 146. —— Ungeduld. Ich schnitt es gern in alle Rinden ein, aus Op. 3. Nr. 6. M. —. 50.
- 147. —— Der Fischer. Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll, aus Op. 4. Nr. 3. M. —. 75.
- 148. —— Danksagung an den Bach. War es also gemeint, aus Op. 5. Nr. 1. M. —. 50.
- 149. —— Wiegenlied. Schlaf, Kindchen, balde, aus Op. 5. Nr. 4. M. —. 50.
- 150. —— Die stillen Wanderer. Die Wolken zieh'n vorüber, aus Op. 5. Nr. 5. M. —. 50.

Maas, L., Op. 2. Nr. 3. **Nachtgesang.** Romanze für Violine mit Pianofortebegleitung. M. 1. 50.
Meister, Unsere. Band 5. **Sammlung** auserlesener Werke für das Pianoforte (Originale u. Bearbeitungen) von L. van Beethoven. gr. 8. Roth cart. n. M. 3. —.
Mendelssohn's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Jul. Rietz.

Einzel-Ausgabe:
(Nr. 13.) Op. 89. **Ouverture** zur Heimkehr aus der Fremde in A. Partitur n. M. 1. 50.
(Nr. 18.) **Dieselbe.** Stimmen n. M. 3. —.

Mendelssohn Bartholdy, F., Ouverturen f. Orchester. Arr. für das Pfte. zu 4 Händen.
Op. 36. **Paulus.** M. 1. 75.
—— **Dieselbe.** Arr. für das Pfte. zu 2 Händen. M. 1. 25.
—— **Sämmtliche Lieder und Gesänge.** Für das Pfte. übertragen von C. Czerny. (Nr. 71—79 sind von S. Jadassohn übertragen.) 4⁰. Roth cart. n. M. 6. —.
—— **Quartette** für 2 Violinen, Viola u. Vcell. Arr. für das Pfte. zu 2 Händen. 4⁰. Roth cart. n. M. 10. —.
Metzdorff, R., Op. 26. **Capriccio** für das Pfte. M. 2. 75.
Mozart, W. A., Quintette für 2 Violinen, 2 Bratschen und Vcell. Neue Ausgabe. Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig, genau bezeichnet von Ferd. David. 5 Bände. 4⁰. Roth cart. n. M. 12. —.
Nicodé, J. L., Op. 7. **Miscellen.** 4 Stücke für das Pfte. zu 4 Händen. M. 2. 75.
Perles musicales. Sammlung kleiner Klavierstücke für Concert u. Salon.
Nr. 85. **Bach, Joh. Seb.,** Orgelfuge, G moll. M. 1. —.
- 86. —— Siciliano a. d. Violinsonate Nr. 4, C moll. M. —. 50.
- 87. **Bargiel, W.,** Marsch aus Op 31, B dur. M. 1. —.
- 88. **Jadassohn, S.,** Scherzo aus Op. 35, Fis dur. M. —. 50.

Reinecke, C., Op. 138. **8 Kinderlieder** mit leichter Clavier- und Violin-Begleitung. Bearbeitet für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. allein, vom Componisten. Sechstes Heft der Kinderlieder. M. 2. —.
—— **3 italienische Volkslieder** für vierstimmigen Männerchor gesetzt. Partitur und Stimmen M 1. 75.
Street, J., Op. 28. **Deuxième Sonate** pour Piano et Violon. M. 6. 50.

[133]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Polnische Volkslieder
aus Oberschlesien.

Verdeutscht von
Hoffmann von Fallersleben
harmonisirt und
mit Clavierbegleitung versehen
von
H. M. Schletterer.
Pr. 3 M. 80 Pf.

Inhalt: Ewig getrennt. Die traurige Hochzeit. Hin sind meine frohen Tage. Nur sie ist todt! Der letzte Dank. Wen doch beweinst du? Heute in Gold, Morgen in Schwarz. Nun — dann nicht! Warnung. Keinen Bruder mehr! Das treue Ross. Krieg bei Ratibor.

[134]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Präludium für die Orgel

von

Joh. Seb. Bach.

Für grosses Orchester bearbeitet von
Bernh. Scholz.

Partitur Pr. 8 M. Stimmen Pr. 7 M.

[135]

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Werke von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 98. Nr. 2. **Ave Maria** für Sopran-Solo und weiblichen Chor aus der unvollendeten Oper: Loreley. [Nr. 27b der nachgel. Werke.] Partitur 1 M. 50 Pf. Clavier-Auszug 1 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 1 M. 50 Pf. Chorstimmen: Sopran 1. 2 à 15 Pf.

Op. 98. Nr. 3. **Winzerchor** für Männerstimmen aus der unvollendeten Oper: Loreley. [Nr. 27c der nachgel. Werke.] Partitur 2 M. 50 Pf. Clavier-Auszug 2 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 1 M. 80 Pf. Chorstimmen: Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à 15 Pf.

Op. 103. **Trauermarsch.** [Nr. 32 der nachgel. Werke.] Für Harmoniemusik: Partitur 1 M. 50 Pf. Stimmen 3 M. Für grosses Orchester: Partitur 1 M. 50 Pf. Stimmen 3 M. Für Pianoforte zu vier Händen 2 M. 30 Pf., zu zwei Händen 1 M. 50 Pf. Für Orgel 1 M. 80 Pf.

Op. 105. **Sonate** (in G moll) für Pianoforte. [Nr. 34 der nachgel. Werke.] 3 M.

Op. 106. **Sonate** (in B dur) für Pianoforte. [Nr. 35 der nachgelassenen Werke.] 3 M.

Op. 108. **Marsch** für Orchester. [Nr. 37 der nachgel. Werke.] Partitur 2 M. Stimmen 3 M. Für Pianoforte zu vier Händen 2 M. 50 Pf., zu zwei Händen 1 M. 80 Pf.

Op. 115. **Zwei geistliche Chöre** für Männerstimmen. [Nr. 44 der nachgel. Werke.] Partitur und Stimmen 3 M. Stimmen einzeln à 40 Pf.
Nr. 1. Beati mortui. Wie selig sind die Todten. Nr. 2. Periti autem. Es strahlen hell die Gerechten.

Op. 116. **Trauergesang** für gemischten Chor: »Sahst du ihn herniederschweben«. Dichtung von Fr. Aulenbach. [Nr. 45 der nachgel. Werke.] Partitur und Stimmen 2 M. Stimmen einzeln à 30 Pf.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 9. August 1876. **Nr. 32.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten. (Fortsetzung.) — Ueber Bearbeitung Bach'scher Gesangwerke. — Anzeigen und Beurtheilungen (2. Bearbeitungen älterer Orchesterwerke von Bach, Händel und Corelli für Clavier [Concerte von G. F. Händel, bearbeitet von Emil Krause]. (Fortsetzung.) Vierhändige Claviermusik [Sieben Charakterstücke von W. M. Puchtler, Op. 4]). — Berichte (Halle, Kopenhagen). — Anzeiger.

Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten.

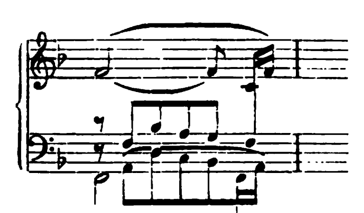
Von G. Nottebohm.

(Fortsetzung.)

7. Zweifelhafte Stellen.

Es sind nun noch Stellen übrig, die theils zweifelhaft sind, theils unzweifelhaft als falsch erscheinen, zu deren Richtigstellung aber die bisher angewandten Mittel (authentische Vorlagen, Hinweisung auf Parallelstellen u. s. w.) nicht hinreichen. Hierhin gehören auch Druckfehler, die sich von Anfang an in den Ausgaben erhalten haben und die sich nur aus musikalischen Gründen erkennen und beseitigen lassen.

Der zehntletzte Takt des zweiten Satzes der Sonate in F-moll Op. 2 Nr. 1 ist in der alten Artaria'schen Ausgabe, dem einzigen Authenticum, das uns erhalten ist, so gedruckt:



Man bemerke: die letzte Note der linken Hand (*a*) steht nicht unter der letzten Note der rechten Hand, sondern etwas früher und ungefähr mitten unter den zwei letzten Noten der rechten Hand; die vorletzte Note der linken Hand (*f*) steht nicht genau unter der vorletzten Note der Oberstimme, sondern etwas früher; ferner ist diese vorletzte Note der linken Hand zu weit nach unten gezogen, so dass ihr Stiel den unter ihr stehenden längeren Querstrich etwas überragt. Es hat allen Anschein, dass diese vorletzte Note in der Druckvorlage als eine Viertelnote geschrieben und zuerst auch so gedruckt war, dass ferner die letzte Note der linken Hand anfangs eine Achtelnote war und dass man erst bei der Correctur, irrthümlich oder absichtlich, um den Spieler durch eine ungenaue Bezeichnung nicht irre zu führen oder um eine Ungenauigkeit des Stiches zu vertuschen, die zwei letzten Noten durch einen zweiten Querstrich verbunden hat, so dass sie beide als Sechzehntelnoten erscheinen. Dass Beethoven sich die von der linken Hand zu spielenden Noten zweistimmig so



gedacht hat, ist aus Gründen der Stimmenführung und auf Grund früher (Takt 1, 5 u. s. w.) vorkommender Stellen kaum zu bezweifeln. Wie aber verhält es sich mit der vorletzten unteren Note der rechten Hand (*f*)? Diese Note müsste, statt einer Sechzehntel-, eine Achtelnote sein. Ein Stichfehler oder eine bei der Correctur vorgenommene Aenderung ist da nicht anzunehmen.

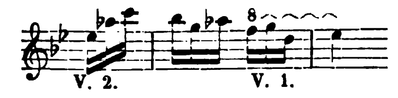
Im ersten Satz der Sonate in Es-dur Op. 7 lauten die oberen Noten des 21. Taktes des zweiten Theils in der ältesten Originalausgabe und auch in neueren Ausgaben so:



Vermuthlich liegt hier ein Schreib- oder Druckfehler vor. Wenn man die Führung des Motivs ins Auge fasst, wenn man die vier Takte später vorkommende Parallelstelle in Vergleichung zieht und wenn man nicht Beethoven eine solche Stimmenführung zutraut, wie sie da zu finden ist, so wird man, statt der zu Anfang des Taktes von der rechten Hand zu spielenden mittleren Note *c*, das eine Terz tiefer liegende *as* nehmen.

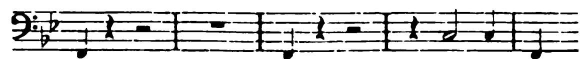
Im ersten Satz des Quartetts in G-dur Op. 18 Nr. 2, dritter Theil, Takt 5 bis 8, scheinen einige Noten falsch zu sein. Man beachte die offenen Quinten zwischen erster Violine und Viola im 2. Takt, den Schritt der ersten und zweiten Violine vom 2. zum 3. Takt, die unnöthigen Primparallelen zwischen erster und zweiter Violine vom 3. zum 4. Takt u. a. m. Wo ein Fehler liegt und ob und wie die Stelle zu ändern wäre, muss dahin gestellt bleiben.

Gegen Ende des zweiten Satzes des Quartetts in F-dur Op. 59 Nr. 1 kommt eine Stelle vor, wo die Instrumente sich wiederholt in ein Motiv theilen und zuletzt (Takt 43 vor Schluss des Satzes) die erste Violine der zweiten das Motiv in folgender Weise abnimmt.



Die zweite Note der ersten Violine scheint, eine Terz höher, *b* (statt *g*) heissen zu müssen.

Im ersten Satz der Symphonie in B-dur scheinen Violoncell und Bass im 16. Takt vor dem Wiederholungszeichen des ersten Theils eine verlorene Note zu haben. In dieser Stelle



ist es die Note im 3. Takt. Parallelstellen haben die Note nicht. In einer revidirten Abschrift und in den alten Stimmen steht sie aber.

Im ersten Satz des Quartetts in Es-dur Op. 74, zweiter Theil, Takt 18, sind dem Violoncell folgende Noten vorgeschrieben.



Offenbar ist die erste Note falsch und muss, eine Stufe tiefer, *f* heissen.

Eine im ersten Satz der Sonatine in G-dur Op. 79 dreimal vorkommende Stelle



hat nach der ältesten Originalausgabe jedesmal in der linken Hand eine andere Begleitung. Die Ungleichheit lässt auf einen Fehler schliessen. Wo derselbe aber sitzt und ob eine von den drei Versionen für die anderen zwei als Norm anzunehmen wäre, ist schwer zu entscheiden. Die erste und dritte Stelle haben in ihrem Accordwechsel inmitten des Taktes etwas Unrhythmisches, Widerhaariges. Carl Czerny freilich hat den Knoten einfach durchhauen, indem er in der von ihm redigirten Haslinger'schen Ausgabe die erste und dritte Stelle in der linken Hand so



und ebenso, nur in anderer Lage, die zweite Stelle abänderte.

Im Liede »*Dimmi, ben mio*« Op. 82 Nr. 1 kommt Takt 12 eine hässliche Stelle vor. Wohl Jeder wird beim letzten Achtel in der linken Hand {*h g d*} statt {*c g e*} greifen.

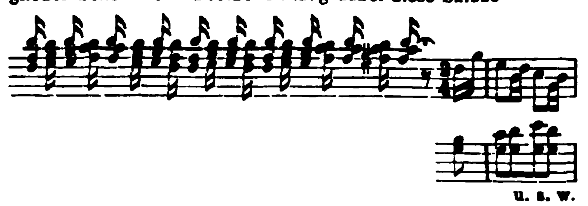
Eine in der Bagatelle in G-dur Op. 119 Nr. 6 vorkommende Stelle ist im Autograph so zu lesen:



Am Ende des ersten Taktes fehlt in der rechten Hand eine Pause. Das ist ein Schreibfehler. Es scheint aber noch einer da zu sein. Die linke Hand lautete ursprünglich anders, wahrscheinlich so:



Die Accorde sind im Autograph durchstrichen und nicht gut zu lesen. Jedenfalls sollte die linke Hand ursprünglich die Accorde um ein Sechzehntel des Taktes früher bringen und, der rechten Hand gegenüber, bei den Accorden die besseren Taktglieder bekommen. Beethoven mag dabei diese Skizze



im Auge gehabt haben. Es hat allen Anschein, dass im Autograph die rechte Hand später als die linke hingeschrieben wurde und dass Beethoven dann die Aenderung vornahm, in dieser aber stecken blieb. Bei den Nachlässigkeiten, welche das Autograph bei mehreren anderen früher angeführten Stellen zeigt, ist auch hier wohl eine anzunehmen. Auffallend ist nur, wie die Stelle so, wie sie im Autograph steht, die vergessene Sechzehntel-Pause ausgenommen, in den Druck übergehen konnte. Wie sie gedruckt ist, hat die Stelle in dem Ueberspringen der vorschlagenden Accorde von einem schlechten auf ein gutes Taktglied etwas Unsymmetrisches. Man möchte sie sich natürlicher zurecht legen, indem man entweder den ersten Takt nach dem zweiten einrichtet, oder, was auf ein hinausläuft, mit einer kleinen Aenderung, der Skizze folgt. Die Stelle würde dann so heissen:



Im ersten Satz der neunten Symphonie hat die erste Clarinette auf dem 4. Achtel eines Taktes



eine Note zu spielen, welche ausser der von den anderen Instrumenten gebrachten Harmonie liegt. Man kann da einen Schreibfehler vermuthen und möchte die zwei vorletzten Noten der Clarinette eine Stufe tiefer lesen. Im letzten Satz der neunten Symphonie findet sich gegen Ende



ein *mi contra fa*. Die Altstimmen und Viola haben *cis*, und die Flöten, Clarinetten und Fagotte haben gleichzeitig *c*. Im Autograph haben, nach der Tinte zu schliessen, die Blasinstrumente das Erniedrigungszeichen vor der ersten Note ursprünglich nicht gehabt. Die Blasinstrumente scheinen also ursprünglich auch *cis* gehabt zu haben. Hier ist nur zweierlei möglich. Entweder hat Beethoven durch die später im nämlichen Takt in der Violastimme vorkommende Note *c* sich zur Beifügung



der Erniedrigungszeichen und so zu einem Versehen verleiten lassen, oder er hat die Stelle gerade so gewollt, wie sie da steht. Letzteres ist nicht wahrscheinlich. Dass Beethoven oben *c* und unten *cis* gewollt habe und dass er auf eine so schnell vorübergehende Dissonanz Werth gelegt habe, das muss man glauben. Aber beweisen lässt sich das Gegentheil nicht.

Eine viel discutirte Stelle ist die im dritten Satz *(Allegro moderato)* des Quartetts in Cis-moll Op. 131, wo im 5. Takt in der zweiten Violine eine Note fehlt oder zu fehlen scheint. Im Autograph beginnt mit dem Takt ein neuer Bogen, und lautet die Stelle da eben so, wie sie gedruckt ist.*) Es ist möglich, dass Beethoven, als er den Bogen zur Hand nahm, die letzte Note des auf dem vorhergehenden Bogen begonnenen Motivs einzutragen vergass. Wenn die zwischen Skizze und Reinschrift liegenden Vorarbeiten zum Quartett Sicherheit geben können, so muss die zweite Violine zu Anfang des Taktes die erwartete Note *h* bekommen. In erwähnten Vorarbeiten lautet die Stelle von dem fraglichen Takt an so:



Im ersten Satz des Quartetts in A-moll müssen bei einer Stelle für die erste Violine



der Symmetrie wegen die Figuren bei der 1. bis 3. und 10. bis 12. Note wohl eben so sein, wie die Figur bei der 5. bis 7. Note. Auch andere Stellen des Quartetts erscheinen zweifelhaft.

*) Herr Professor J. Joachim war so freundlich, das Autograph einzusehen und Mittheilung darüber zu machen.

(Schluss folgt.)

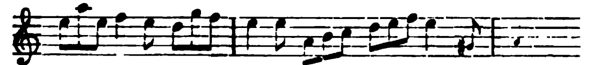
Ueber Bearbeitung Bach'scher Gesangwerke.*)

Dem Bearbeiter Bach'scher Gesangwerke gewähren gewiss die Arien das grösste Interesse, die nur vom Continuo begleitet sind, weil die Nothwendigkeit der detaillirten Ausführung vorliegt, eine oft recht beschwerliche, jedenfalls aber sehr lohnende Arbeit.

Ich möchte diese Arien mit einer arithmetischen Gleichung vergleichen, ist x gefunden, so ergeben sich die übrigen Unbekannten von selbst. Dieses x, das Motiv, welches Bach zu Grunde legt, pflegt sich wie ein rother Faden durch die ganze Arie zu ziehen. Nach Feststellung des Hauptmotivs mag die Untersuchung dahin gerichtet werden, an welchen Stellen dieses in seiner Totalität verwendet werden kann. Ist dieses möglich, muss es unbedingt geschehen, und erst in zweiter Linie wird die Frage nahetreten, in wie weit Bruchstücke des Motivs zu verwerthen seien. Dass dieses unbedenklich, wird dadurch erwiesen, dass Bach in seinen ausgeführten Stimmen in weitestem Sinne hiervon Gebrauch macht, auch oft der Continuo mit seiner Bezifferung geradezu darauf hinweist, auch der Fluss des Ganzen nur dadurch erzielt werden kann, dass Theile des Themas herangezogen werden. Je strenger die Nachahmungen gebracht werden, desto mehr werden sie sich empfehlen, die Grenze in wie weit diese freier sich gestalten können, wird sich ergeben, wenn man die von Bach selbst ausgeführten Stimmen einer Prüfung unterwirft.

Um an einem Beispiele zu zeigen, wie das Thema in seiner Totalität Verwendung finden kann, wähle ich die Sopran-Arie: »Höchster, mache deine Güte alle Morgen neu«, der 51. Cantate (Ausgabe der Bach-Gesellschaft) entnommen.

Das Thema findet sich im 4. und 5. Takte der Sopranstimme, folgendermaassen lautend:



Betrachtet man den diesem Thema unterstellten Continuo, so ergiebt sich, dass in der Arie sich 10 Parallelstellen finden, in welchen das Thema der Bezifferung entspricht, sich auch, abgesehen von einer ganz geringen Abweichung, in richtig harmonischen Fortschreitungen der Singstimme gegenüber bewegt.

1) Takt 1 und 2.

Soprano tacet.

2) Takt 10 und 11.

Soprano.

3) Takt 16 und 17. Die Wiederholung des 1. und 2. Taktes.

*) Dieser Aufsatz ist als eine Fortsetzung des in Nr. 21 erschienenen anzusehen. Die Besprechung derartiger Themata ist ohne die Beigabe zahlreicher Notenbeispiele nicht möglich, wenn sie deutlich werden und Nutzen gewähren soll. Aber der Druck ausgeführter Musikbeispiele ist für eine Zeitung ein so kostspieliger Luxus, dass dadurch der Behandlung solcher Fragen nothwendig Grenzen gezogen sind. Wäre dieses nicht der Fall, so würde der genannte Gegenstand hier häufiger und ausführlicher zur Sprache kommen. Es wird daher genügen, die richtigen Grundsätze bekannt zu machen nebst den Modificationen in der Praxis der verschiedenen Meister, was zum Glück mit Worten ohne viele Noten möglich ist, und das Uebrige den Musikschulen zu überlassen. Letztere haben den Gegenstand seit Menschenaltern vernachlässigt und bis auf den heutigen Tag wird derselbe noch in keiner Musikschule gelehrt. Die Aufnahme desselben unter die ordentlichen Lehrfächer dürfte aber nachgerade hohe Zeit sein. *D. Red.*

4) Takt 19 und 20.



5) Takt 22 und 23, ähnlich in G-dur bei einer fortgehenden Sechzehntelbewegung des Soprans.

6) Takt 25 und 26 mit einer Modification der zweiten Hälfte letzteren Taktes in Folge geänderter Bassführung.



Anmerkung: Eine Aenderung dieser (?) Note wurde des unharmonischen Schrittes wegen vorgenommen.

7) Takt 27 und 28.



Anmerkung: Die Aenderung (?) zur Vermeidung einer falschen Fortschreitung gegen die Singstimme.

8) Takt 30 und 31 ist das Thema in derselben Tonart und Lage anzubringen.

9) Takt 32 und 33. Wegen des geänderten Bassganges musste das Thema dem analog geführt werden.



10) Takt 35 und 36.

Anmerkung (?) siehe unter Nr. 6.

Die ganze Arie zählt 36 Takte. Das Thema wird elfmal gebracht und da es zweitaktig ist, wird es während der Dauer von 22 Takten wahrgenommen. Es scheint fast, wollte man in weiterem Umfange von dem Thema Gebrauch machen, dass eine Ueberladung zu Tage treten würde.

Will man dessen ungeachtet von einem Bruchstücke des Themas Gebrauch machen, so würde sich u. A. der dritte Takt dazu eignen, vielleicht in folgender Fassung:



Nicht so übersichtlich gestaltet sich die Klarlegung des Themas in der Bass-Arie: »Ich gehe hin« der 74. Cantate. Das Thema der Arie findet sich in der Gesangstimme vom zweiten Viertel des 29. Taktes an, also lautend:

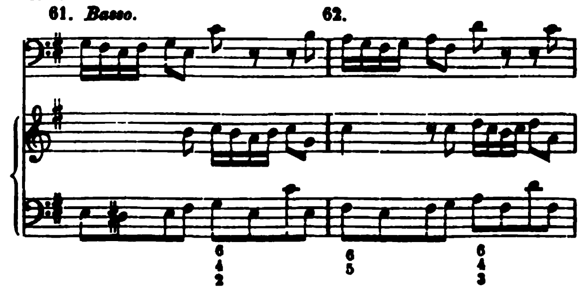


In seiner Totalität tritt es in dieser Arie dreimal auf, im Vorspiel, an der soeben angegebenen Stelle und im Nachspiel. Dagegen geht aus dem Continuo klar hervor, dass Theile desselben zum Oeftern gedacht sind:

1) Takt 10 (vergleiche Takt 29).
2) Takt 12—16 (vergl. Takt 33 u. s. w.).
3) Takt 37—40 (vergl. Takt 29 u. s. w.).
4) Takt 49—52 (vergl. Takt 33 u. s. w.).
5) Takt 65—68 (vergl. Takt 33 u. s. w.).

Der Mittelsatz steht, unter Ausschluss des Zwischenspiels Takt 49—52, dessen bereits oben Erwähnung geschehen ist, mit dem Hauptmotiv nicht in Verbindung. Da in diesem Mittelsatz sich jedoch Stellen vorfinden, die einer Zuthat bedürfen, namentlich zur Ausfüllung der Pausen in der Gesangstimme, so sind diese aus dem Satze selbst zu entnehmen. Takt 42 und der Paralleltakt 54 finden Ausfüllung durch eine Nachahmung der Gesangstimme des vorangegangenen Taktes 41 resp. 53.

Die Takte 44 bis 46 mit den Parallelstellen
Takt 56 und 57 und
Takt 61 bis 63
können vielleicht durch folgende Imitation vervollständigt werden:





Die Parallelstellen *simile.*

Paul G. Waldersee.

Anzeigen und Beurtheilungen.

2. Bearbeitungen älterer Orchesterwerke von Bach, Händel und Corelli für Clavier.

(Fortsetzung.)

Wer ein leichter spielbares Fingerwerk zu haben wünscht, der greife zu dem folgenden:

Concerte für Klavier oder Orgel mit Begleitung von Streichinstrumenten und 2 Oboen von **G. F. Händel.** Für Klavier allein bearbeitet von **Emil Krause.** Hamburg, G. W. Niemeyer.

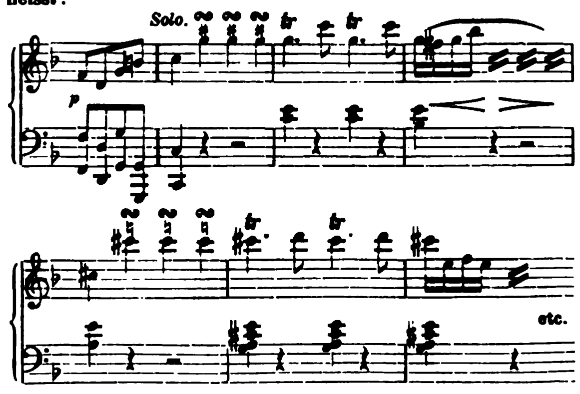
Nr. I in B-dur. Pr. M. 2,50.
Nr. II in F-dur. Pr. M. 2,50.

Nur diese beiden Stücke sind, soviel wir erfahren haben, von der Sammlung bisher erschienen. Von dem F dur-Concert existirt schon eine Clavierbearbeitung im Druck. Herr Krause schreibt aber im Vorwort: »Gegenwärtige Ausgabe bringt das Werk zum erstenmal für Klavier zweihändig bearbeitet. Bereits vor einigen Jahren erschien dasselbe von Mortier de Fontaine herausgegeben im Schlesinger'schen Verlage. Ausser manchen dem Geiste Händel'scher Musik widersprechenden Abänderungen und Zusätzen ist das *Andante* durch willkürliche Kürzungen verstümmelt, und die Einleitung zum letzten Satze (*Adagio* D-moll, eine der schönsten Stellen des ganzen Werkes) fehlt gänzlich. Eine Kadenz, wie sie von M. de Fontaine am Schluss des ersten Satzes eingefügt ist, dürfte der Struktur desselben nicht angemessen sein, da der Componist vor dem letzten *Tutti* selbst kadenzartig die Grundgedanken behandelt hat.« Herr Krause fügt noch hinzu, dass seine Ausgabe »genau mit der Partitur der deutschen Händelgesellschaft« übereinstimme, und dieses scheint uns in seinem Interesse nur vortheilhaft zu sein, denn ohne die Vorlage jener Partitur wäre es ihm nicht leicht geworden, für seine Bearbeitung einen verlässlichen Grund zu finden, und eine der Ursachen, weshalb seine Ausgabe treuer und besser gerathen ist, als die von M. de Fontaine, liegt ohne Zweifel darin, dass der Vorgänger aus einer trüberen Quelle schöpfen musste. Dieses wird hier lediglich aus Rücksichten der Billigkeit angeführt; Herr de Fontaine musste Arnold's Ausgabe gebrauchen und damit ist für den, der den Zustand derselben kennt, genug gesagt. Auch die Zeit, in welcher Fontaine sein Arrangement publicirte, muss in Anschlag gebracht werden. Es ist nicht »bereits vor einigen Jahren« erschienen, sondern bereits vor einigen dreissig Jahren, denn die Vorrede ist »Berlin, Mai 1844« datirt, und hier wollen wir nicht unterlassen zu bemerken, dass Hrn. Krause's Vorwort nicht datirt ist, diesen einen Vorzug genauer Zeitbestimmung hat die ältere Ausgabe also jedenfalls vor der neueren. Es ist merkwürdig genug, wie hartnäckig Verleger und Herausgeber an der Jahrlosigkeit festhalten; selten ist etwas Verkehrtes mit einer solchen Standhaftigkeit zur Geltung gebracht. Da steht jetzt alles Mögliche auf den Titeln: Firmen, Preise, verschiedene Bearbeitungen, Sicherung aller möglichen Verlagsrechte, selbst Angabe von Eintragungen in die englischen Verlagsregister, wenn solches auch in Wirklichkeit garnicht geschehen ist, u. dgl. m., aber für die unschuldige Jahreszahl ist nirgends Raum. So lange dieser Zustand andauert, *) erwarten wir wenigstens, dass die Autoren das Datum in das Vorwort einschmuggeln, falls sie ein solches zu schreiben haben. M. de Fontaine's Bearbeitung ist allerdings im Ganzen nicht gründlicher, als die Angabe in seinem Vorwort, Händel habe das in Rede stehende F dur-Concert »aller Wahrscheinlichkeit nach in Berlin während seines Aufenthalts daselbst am Ende des 17. Jahrhunderts componirt« — also noch vor seinem zehnten Lebensjahre! Dieses Componistenalter hat Herr de Fontaine sich schwerlich klar gemacht, als er jene Behauptung niederschrieb; dieselbe scheint ihm vielleicht deshalb besonders plausibel vorgekommen zu sein, weil er im Begriff stand, sein Arrangement dem Könige Friedrich Wilhelm IV. zu widmen, was auch wirklich geschehen ist. Weiter ist zu bemerken, dass seine Version als eine Virtuosen-Bearbeitung angesehen werden muss, sowohl hinsichtlich der technischen Schwierigkeiten wie der Willkürlichkeiten, an welche wir bei solchen Bearbeitungen schon gewöhnt sind, und dass sie in dieser Beziehung ein Product ist, vor welchem wir alle Achtung haben, wie denn auch das Bestreben, seinen Autor möglichst unverfälscht wiederzugeben, anerkannt werden muss. Solches muss hier gesagt werden, um Niemand Unrecht zu thun; aber derartige Bearbeitungen im Ganzen zu loben und zur Nachahmung zu empfehlen, kann uns nicht in den Sinn kommen, würde auch nichts helfen, denn unsere Zeit lenkt immermehr so entschieden in die entgegengesetzte Richtung buchstäblicher Treue, dass einzelne Stimmen nicht mehr im Stande sein werden, von diesem an sich auch ganz richtigen Wege die Praxis zu der, bei allem dargelegten Geschick doch trostlos unkünstlerischen Weise der früheren Zeit zurückzuführen. Die ganze Aufgabe, welche uns gegenwärtig zufällt, kann vielmehr nur darin bestehen, zu verhüten, dass die Originaltreue geistlos wird und alle jene Freiheiten ausser Acht lässt, welche der Autor seinem Werke incorporirt hat und die deshalb im Grunde ebenso originalgetreu genannt werden müssen, wie die geschriebenen Noten. Die »*Cadenza*«, welche Herr de Fontaine S. 7—8 seiner Ausgabe gegen Ende des ersten Satzes anbringt, ist sicherlich ein arger Missgriff und verdient, was Herr Krause darüber sagt; sie steht an einer ganz unmöglichen Stelle, wirkt also unter allen Umständen verwirrend und verurtheilt sich dadurch selber. Wollte man aber die längeren cadenzirenden Solopassagen, welche Händel mehr oder weniger überall, namentlich auch in dem F dur-Concert, angebracht hat, für den Zweck eines virtuosen Vortrages weiter ausführen, so liessen sich hierbei ganz angenehme Kunststücke anbringen. Derartige Dehnungen anspruchsloser Art hat man sich unter Umständen immer erlaubt, jetzt aber sind die Tasten-Instrumente weit umfangreicher als früher, wir sollten daher den Gelegenheiten nicht immer aus dem Wege gehen, wo unser reicheres Tonmaterial auch bei der älteren Musik zur Geltung gebracht werden kann. Natürlich ist dieses keineswegs für alle Fälle wünschenswerth und wird auch nicht in dieser Ausschliesslichkeit von uns empfohlen; namentlich so

*) Es muss hier bemerkt werden, dass die Verleger keineswegs allein für denselben verantwortlich sind. Wir erinnern noch, dass ein junger Verleger vor mehreren Jahren sich entschloss, seine Publicationen mit der Jahreszahl zu versehen, aber durch seine Herren Componisten davon abgehalten wurde. Einer derselben, ein alter Knabe und eine Localautorität, zog mit einer erstaunlichen Rabulistik dagegen zu Felde; das Datum der Composition wollte er schliesslich zulassen, aber nicht das der Publication!

lange die in Rede stehenden Werke dem Publikum noch gänzlich verschlossene Bücher sind, müssen einfache, zusatzlose Bearbeitungen als das einzig Richtige bezeichnet werden, damit der Autor zunächst erst in seinen eigenen Gedanken und Formen zu Worte kommt. Von dem Augenblicke an, wo er kein Fremder mehr ist, wo seine Sprache die Muttersprache der Künstler und Hörer wurde, beginnt die Zeit einer berechtigten freieren Reproduction, denn dann erst ist die Sicherheit gegeben, dass sie sich auf dem rechten Boden bewegt und nach richtigen Gesichtspunkten beurtheilt wird. Es mag wohl wahr sein, dass bei Cadenz-Versuchen für die Kunst niemals viel heraus kommen kann; aber wir tragen doch Bedenken, der freien Kunstübung in irgend einem Falle die Thüre zuzuschlagen, möge er auch noch so unerheblich sein. Bei der Ausführung kommt aber Alles an auf jenen Takt, der nur durch ein vollständiges Einleben in die Kunst des Meisters erworben werden kann.

Herrn Krause's Arrangement der genannten beiden Concerte für Clavier zu zwei Händen ist nicht überladen; es tritt ohne Prätension auf und hat sich wohl bereits Freunde erworben. Mit Vortragsbezeichnungen ist es nur dünne übersäet, dennoch ist hin und wieder des Guten etwas zu viel gethan, namentlich in den Bogen. So kann z. B. im F dur-Concert dieselbe Figur nicht staccato und darauf gebunden gespielt werden, wie hier Seite 5 im zweiten System und öfter angegeben wird; das ist weder Händelisch, noch entspricht es der Praxis der damaligen Zeit, für welche die Tonfiguren nicht Gummi elasticum waren, wie so oft im modernen Vortrage, sondern Charaktertypen, die sich durch das ganze Stück treu blieben. Hierdurch fiel auch die Nöthigung weg, im Einzelnen ihren Vortrag anzugeben; wo aber solche Angaben stehen, da sind dann besondere Feinheiten beabsichtigt. Der Herr Bearbeiter würde dieses, namentlich das Ungeeignete der häufig gesetzten Vortragsbogen, vielleicht ohne unsere Beihülfe erkannt haben, wenn er seine Augen lediglich auf das Original gerichtet und nicht von seinem Vorgänger sich hätte leiten lassen, denn die angebrachten Bogen und Punkte hat er durch das ganze Stück fast sämmtlich von M. de Fontaine abgeschrieben. Wir reden nicht dafür, die Noten in ihrer originalen Kahlheit auch bei einem Arrangement zu bewahren. Hier muss das Gemälde nach der Natur des Instrumentes und der uns geläufigen Vortragsart ausgeführt und gefärbt sein; wir verlangen also ausgesetzte Harmonie statt Ziffern über dem Basse, und gleichfalls Vortragszeichen. In der Ausführung der letzteren hat Herr Krause trotz der vorhin beanstandeten Stellen eher zu wenig als zu viel gethan. Es handelt sich hier namentlich um die sogenannten Manieren, welche in der älteren Musik zweierlei Art sind: geschriebene und ungeschriebene. Von ersteren führen wir hier als Beispiel S. 5 des F dur-Concerts an, wo es Takt 3 von unten heisst:



Im Original lautet diese Stelle aber



ist also um einen Takt länger. Wir haben die nächsten drei Takte hinzugefügt und geben jetzt auch noch an, wie die Figur bei Fontaine steht, weil daraus klar wird, auf welche Weise Herr Krause zu seiner Aenderung gekommen ist:



(M. de Fontaine, S. 4.)

Die Aenderung hat er also, gleich den vorhin erwähnten Vortragszeichen, seinem Vorgänger entlehnt. Dieser dürfte wohl Ursache haben, sich darüber zu beschweren und zu fragen, ob Herr Krause also das Recht habe zu behaupten, sein Arrangement sei das erste vollständige, da es doch, wie der ausgelassene Takt zeige, weder durchaus vollständig, noch wegen der entlehnten Vortragsbezeichnungen völlig selbständig genannt werden könne. Herr M. de Fontaine könnte weiter sagen, es stehe seinem Nachfolger frei, seine Arbeit so streng zu beurtheilen, wie er glaube verantworten zu können, aber der so Beurtheilte müsse dann doch erwarten, dass ihm billigerweise wenigstens das zum Guten nachgesagt werde, was man von ihm beizubehalten für gut befunden. Wenn Herr de Fontaine sich etwa so vernehmen liesse, könnte man ihm nicht Unrecht geben; denn namentlich gegen den ungünstig oder gegnerisch Beurtheilten muss peinliche Gerechtigkeit geübt werden.

Untersuchen wir jetzt aber, mit welchem Recht Beide den Händel'schen Takt weggelassen und die Harmonie geändert haben. (Schluss folgt.)

Vierhändige Claviermusik.

Sieben Charakterstücke in Mazurkaform componirt von **Wilhelm Maria Puchtler.** Op. 1. Leipzig, Rob. Seitz.

Die vierhändige Clavierliteratur, soweit sie nicht Arrangements bietet oder instructive Zwecke verfolgt, ist noch immer



nicht so reichhaltig, dass nicht jeder gute Originalsatz dieser Art mit Interesse und Wohlwollen zu begrüssen wäre. Es ist das Verdienst der Verlagshandlung Rob. Seitz, uns in vorliegender Novität das Erstlingswerk eines jungen Tonsetzers geboten zu haben, welches alle, einem Op. 1 sonst anhaftende Merkmale der Unreifheit und Unsicherheit abgestreift hat, und auf gediegene Studien und völlige Satzgewandtheit schliessen lässt, vor Allem aber reiche Erfindungsgabe und frische Kunstbegeisterung kundgiebt. Wie fast alle unsere Kräfte, so scheint auch Herr Puchtler im »neudeutschen« Fahrwasser einherzusegeln, was sich in manchen kecken Harmonien und eigensinnigen Rhythmen verräth; wenn aber solches maassvoll und ohne Prätension geschieht, wie hier, darf eine parteilose Kritik nicht zürnen. Vortrefflich eingehalten sind die verschiedenen Stimmungen dieser Stücke, worunter wir die Nummern 2, 6 und 7 noch besonders hervorheben möchten: letztere in ihrer fugirten Behandlung deutet sogar auf Bach'sches Vorbild; weit weniger ist, wie man bei Mazurkaform (oder besser -charakter) erwarten sollte, die gewöhnliche Chopin-Copie, oder vielmehr ein polnisch-nationales Element zu verspüren: in löblicher Eigenthümlichkeit giebt der Componist nur sich selbst, wobei er besser fährt als Andere mit affectirtem fremden Stile. Der Claviersatz bietet keinerlei Schwierigkeit: zwei einigermaassen tüchtige Spieler vermögen schon vom Blatte weg alle sieben Stücke recht wohl zur Geltung zu bringen. *L. St.*

Berichte.

Halle a. S., 23. Juli.

✻ Gestatten Sie mir, Ihnen die Leistungen der hiesigen Singakademie während der letzten zwei Halbjahre in einem kurzen Ueberblicke vorzuführen, und nur die zwei Bemerkungen voran zu schicken, dass der Chor unter Leitung seines Directors, Herrn Voretzsch, in allen technischen Beziehungen fortwährend an Bildung gewinnt, und dass es das Bestreben des Vereins bleibt, thunlichst mit eigenen Kräften zu wirken, was bei den weiblichen Soli fast immer möglich, bei den männlichen nur da nicht, wo zufällige Umstände oder zu grosse Anforderungen hindernd dazwischen treten. Die erste Aufführung im Winter fand, wie gewöhnlich, am Vorabende des Todtenfestes in der Marktkirche statt und brachte das sehr sauber ausgeführte Requiem von Cherubini, dem der düstere Begräbnissgesang von Brahms, sowie ein Duett und Choral aus Bach's Cantate Nr. 59 vorangingen. Der nicht unbeträchtliche Ertrag kam dem hier zu errichtenden Kriegerdenkmale zu gut. Dann kam die Wiederholung des Belsazar, bei welcher die Chöre noch sicherer und ausdrucksvoller gingen als bei der Aufführung im Sommer; diesmal konnten beide Altpartien aus eigenen Mitteln bestritten werden; für den Tenor war eine Hilfe aus Leipzig nöthig. Es folgte das *Magnificat* von Durante in der Bearbeitung von Rob. Franz. Der März brachte eine sehr gute Aufführung des »Paulus« von Mendelssohn, da nicht nur der Chor sehr Tüchtiges leistete, sondern auch die Soli in sehr guten Händen waren: den Sopran sang Frau Voretzsch, den Alt Fräul. Wepner aus dem Verein, für Tenor und Bass waren die Domsänger Herr Geyer und Herr Schulze aus Berlin herüber gekommen. Im Sommer wurde zuerst Schumann's »Paradies und Peri« vorgeführt, und die liebliche Musik machte den wohlthuendsten harmonischen Eindruck; auch für sie reichten die eigenen Mittel aus: Frau Voretzsch, Frl. Büttner, Frl. Wepner, Herr Otto und Herr Boeck sangen die Soli. Endlich fand in voriger Woche noch eine Aufführung am Clavier statt mit einem gemischten Programm. Auf die Cantate »Denk ich, Gott« von Haydn folgte die Arie der Irene aus Händel's *Muzio Scevola*, von Frl. Wepner recht brav gesungen; dann kam der dritte Act der »Armide« von Gluck, worin Frl. Büttner die Armide und Frau Puls, ebenfalls ein Mitglied des Vereins, die Furie des Hasses sicher und ausdrucksvoll vortrugen. Nach Beethoven's Sonate Op. 24 von Frl. Sch. und dem hiesigen Concertmeister Mannewitz gut gespielt, folgte die Ballade »Pharao« von Hopffer, deren Wechsel in Ton und Ausdruck vom Chor besonders fein ausgeführt wurde. Nach drei Terzetten für Frauenstimmen von Ferd. Hiller machten zwei Chorlieder von Attinger den Schluss. Auch der Vortrag der beiden letzten Nummern verdiente volles Lob.

Kopenhagen.

Ant. Rée. L'étoile du Nord, wie man wohl aus mehrfachen Gründen die Jenny Lind nennen könnte (erstens weil sie früher als grösster Stern am nördlichen Himmel des Gesanges glänzte, zweitens weil ihr Auftreten 1844 in Berlin in der Oper gleichen Namens von Meyerbeer ihren Weltruf begründete) hielt sich im Juni, nach längerer Abwesenheit, in ihrem Vaterlande Schweden auf, wo sie dem bekannten fünfundsiebzigjährigen Componisten A. F. Lindblad einen Besuch abstattete. Besagte Künstlerin, die, beiläufig gesagt, im nächsten Jahre ihre silberne Hochzeit feiern wird, ist übrigens eine Schülerin von Isac Berg, der einst die Gesangskunst vom Italiener Siboni erlernte. Auf diese Weise wurde italienische Gesangsweise nach dem Norden verpflanzt, und von der Zeit an, dass die »schwedische Nachtigall« ihre Töne in der ganzen Welt erschallen liess, haben auch andere Schwedinnen sich auf dem Gebiete des Gesanges ausgezeichnet, z. B. die kürzlich verstorbene Michaeli, die Enequist und die in letzter Zeit berühmt gewordene Nilsson. Letztgenannte Künstlerin wird zu Anfang des nächsten Monats in Schweden und in Dänemark concertiren. Dem Vernehmen nach erhält die Diva für ihr jedesmaliges Auftreten in diesen Concerten 200 £, so dass diese kurze Reise ihr wohl einen Reingewinn von nahe an 20,000 Thlrn. eintragen wird. — Die dänische Sucht (eine Nationalschwäche), sich in Kunstangelegenheiten immer in denselben Geleisen zu bewegen, hat sich in dieser Zeit wieder auf auffallende Weise bewährt, indem der Musiker A. P. Berggreen ein Buch über C. E. Friederich Weyse herausgegeben hat, also über einen Componisten, den wir schon durch und durch kennen, während andere Kunstgrössen, über die wir keine Bücher in dänischer Sprache haben, jedenfalls dem hiesigen grossen Publikum gänzlich fremd sind. Der Verfasser nennt sein Werk eine Biographie, was es aber eigentlich nicht ist; vielmehr könnte man es eine Autobiographie mit Beilagen nennen. Auch geht derselbe von der falschen Ansicht aus, dass Weyse ein fast ebenso grosses Genie wie Mozart und dass es nur ein Zufall war, dass er nicht ebenso berühmt wurde. Bekanntlich war Weyse in Altona geboren und kam als funfzehnjähriger Knabe nach Kopenhagen, wo er den Unterricht des bekannten Componisten und musikalischen Schriftsteller A. P. Schulz genoss. Schulz war durch und durch ein Deutscher in seiner Compositionsart, und sein Schüler gehörte auch der deutschen Schule an. Von seinen Pianofortesachen sind einige Hefte seiner Etüden die geniessbarsten, können sich aber doch nicht in Bezug auf die Originalität mit denen eines Cramer, Bertini, Moscheles und Chopin messen. Aus der Autobiographie ersieht man, dass Weyse auch italienische Componisten studirt hat; das merkt man nun freilich seinen dramatischen Werken, die eben nicht sehr dramatisch sind, nicht an, weshalb sie wohl auch nie auf einer ausländischen Bühne gegeben worden sind. In der besagten Autobiographie findet sich übrigens folgende komische Mittheilung vor: »In Kiel bezahlte ich für mein Zimmer im Gasthause (von Sonnabend bis Dienstag) für drei Morgenfrühstücke, ein Mittag- und ein Abendbrod 36 Schilling courant (ungefähr 1 Thaler). Oh, ihr guten Zeiten!« Ob es wohl noch so billige Gasthäuser in Kiel giebt?*)

Das Wiener Damen-Orchester, geleitet von Frau Josefine Weinlich, ist hier angekommen und wird am 3. August im Saale des Boulevard zum ersten Male hier auftreten.

*) Das Buch Berggreen's kann wohl noch aus einem vortheilhafteren Gesichtspunkte betrachtet werden, als der ist, von welchem aus unser Herr Berichterstatter es hier beurtheilt. Weyse war für Dänemark bedeutend genug, um ein eigenes Werk zu erhalten, und wir Deutsche sind sicherlich nicht böse darüber, dass einem unserer Landsleute in Dänemark Nachruhm bereitet wird. Ueberhaupt ist der ehrwürdige Berggreen einer der besten noch lebenden Repräsentanten der alten schönen Zeit lebendigen Kunstverkehrs zwischen beiden Ländern, was hier demnächst ausführlicher zur Sprache kommen wird. *D. Red.*

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. August 1876. **Nr. 33.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten. (Schluss.) — Urform einer Nummer in Gluck's »Orpheus«. — Anzeigen und Beurtheilungen (Die Inscenirung und Charakteristik deutscher, italienischer und französischer Opern von Hermann Starcke). — Anzeiger.

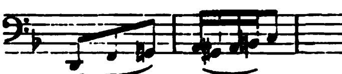
Zur Reinigung der Werke Beethoven's von Fehlern und fremden Zuthaten.

Von G. Nottebohm.

7. Zweifelhafte Stellen.

(Schluss.)

In den Variationen über das Thema »Tändeln und Scherzen« hat die linke Hand in der fünften Variation einmal diese Noten



zu spielen. Das hier vor der dritten Note stehende Auflösungszeichen hat keine Berechtigung und ist, wenn die Note *g* heissen soll, überflüssig. Wenn da Beethoven sich ein Versetzungszeichen gedacht hat, so kann es nur ein ♯ sein. Die Stelle steht aber so in allen alten Ausgaben. Gewiss hat sich da ein Druckfehler eingeschlichen.

Ausser den angeführten Stellen aus den letzten Compositionen Beethoven's sind noch andere bezweifelt worden. So die Stelle im *Agnus Dei* der zweiten Messe, wo (Breitkopf und Härtel'sche Partitur S. 227) Flöte und Fagott um einen halben Takt zu spät einzutreten scheinen; die später im nämlichen Satz vorkommende Stelle, wo (Partitur S. 256) nach dem Intervall $\left\{{as \atop d}\right.$ die Pauke mit *b* eintritt; die Stelle zu Anfang des ersten Chors im Finale der neunten Symphonie, wo (Partitur S. 200) im Tenor ein Theil der Freudenmelodie durch Sprünge verzerrt wird u. s. w. Diese Stellen stehen in den Autographen deutlich geschrieben und lauten da eben so, wie sie gedruckt sind, lassen sich also, wenn man sich auf das Autograph stützt, nicht antasten. Auch in der Quartett-Fuge Op. 133 möchte man Fehler vermuthen. Bei einer genauen Durchsicht des Autographs hat sich aber keine erhebliche Abweichung vom Druck ergeben. Auch in der von Beethoven selbst gemachten Uebertragung der Fuge für Pianoforte zu vier Händen findet man alle bedenkliche Stellen, nur zum Theil anders gelegt, wieder.

Dennoch wird man seinen Zweifel an der Richtigkeit einiger in Beethoven's letzten Compositionen vorkommenden Stellen nicht fallen lassen. Und das mit Grund. Die Conjectur hat bei den letzten Compositionen Beethoven's einen grösseren Spielraum als bei den früheren. Der Verdacht, den man gegen einige Stellen in der dritten, vierten und fünften Symphonie geschöpft hat, lässt sich zurückweisen, der gegen einige Stellen in der neunten Symphonie und zweiten Messe nicht.

Die früheren Symphonien Beethoven's wurden während dessen Lebenszeit in Wien öfter aufgeführt als die neunte. Die dritte Symphonie z. B. kam nachweisbar wenigstens viermal unter Beethoven's Leitung und ausserdem noch mehrere Male,*) die neunte Symphonie (und ein Theil der zweiten Messe) im Ganzen nur zweimal zur Aufführung.**) Da nun mit jeder Aufführung eines Werkes auch eine Durchsicht desselben verbunden war, an der nicht nur Beethoven selbst, sondern in gewissem Maasse auch die Mitwirkenden Theil nahmen, und da die Gelegenheit zu einer solchen Durchsicht bei der neunten Symphonie seltener geboten war als bei der dritten: so ist es bei der neunten Symphonie eher möglich, dass, wenn sich Schreibfehler Beethoven's, überhaupt Fehler in die Stimmen eingeschlichen hatten, dieselben nicht bemerkt und nicht ausgemerzt wurden, als bei der dritten. Ein Beispiel mag das Gemeinte veranschaulichen. Wollte man die Richtigkeit der bekannten Hornstelle im ersten Satz der Sinfonia eroica bezweifeln, so würde, wären keine anderen Beweise für die Richtigkeit der Stelle vorhanden, eine Hinweisung auf die wiederholten, in längeren und kürzeren Zwischenräumen erfolgten Aufführungen der Symphonie genügen, jenen Zweifel zurückzuweisen. Hätte Beethoven, so könnte und würde man sagen, die Stelle nicht so gewollt, wie sie da steht, so hätte

*) Die Sinfonia eroica wurde aufgeführt: von Ende 1804 an wiederholt unter Beethoven's Leitung im Palais des Fürsten Lobkowitz; im Januar 1805 »bei Herrn von Würth«; am 7. April 1805 unter Beethoven's Leitung in einem Concert des Violinspielers Clement; im März 1807 in einem Subscriptions-Concert Beethoven's und unter dessen Leitung; im December 1807 unter Beethoven's Direction in einem Liebhaber-Concert im Universitätssaale; am 12. April 1808 in einer Akademie im Theater an der Wien; am 8. September 1809 wieder in einer Akademie im Theater an der Wien; zwischen 1818 und 1825 dreimal in Concerten der Gesellschaft der Musikfreunde, 1820 in einem Concert spirituel u. s. w. Vgl. Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1805 Seite 321 und 501, vom Jahre 1807 S. 400, vom Jahre 1808 S. 239, vom Jahre 1810 S. 295, Wegeler's »Biographische Notizen« S. 78, C. F. Pohl's »Die Gesellschaft der Musikfreunde« u. s. w.

**) Die zwei Aufführungen fanden am 7. und 23. Mai 1824 statt. Umlauf dirigirte. Beethoven, so stand auf dem Zettel des ersten Concertes, »wird an der Leitung des Ganzen Antheil nehmen«. Die neunte Symphonie kam in beiden Concerten vollständig zur Aufführung. Von der zweiten Messe kamen (nach Schindler's Biographie II, 70 und 73) im ersten Concert das Kyrie, Credo und Agnus Dei, im zweiten nur das Kyrie zur Aufführung. Zum ersten Concert fanden zwei, nach anderer Mittheilung drei Gesammtproben statt. Zum zweiten Concert, das im Wesentlichen eine Wiederholung des ersten war, scheint keine Gesammtprobe stattgefunden zu haben.

sie nicht übersehen werden und stehen bleiben können. Käme aber dieselbe Stelle nicht in der dritten, sondern in der neunten Symphonie vor, so würde ein solcher Beweisgrund abgeschwächt werden. Es könnte allerlei dagegen eingewendet und ein Gegengrund vorgebracht werden, der schwer in die Wagschale fällt und der auch hier nicht zu übergeben ist.

Beethoven's Schwerhörigkeit hatte mit den Jahren zugenommen. Im Jahre 1815 dirigirte er noch Compositionen von sich. Im Jahre 1822 aber war er in Folge seiner Schwerhörigkeit zum Dirigiren unfähig. *) Bei der ersten Aufführung der neunten Symphonie war er so schwerhörig, dass er die lauten Beifallsbezeugungen des ihm im Rücken sitzenden Publikums nicht hörte und darauf aufmerksam gemacht werden musste. **) Nun, wenn Beethoven so schwerhörig war, dass er einen solchen Lärm nicht hörte, so kann er auch nicht gehört haben, ob bei einer schnell vorübergehenden, piano zu spielenden Stelle die Blasinstrumente *c* spielten, während im Chor *cis* gesungen wurde.

Das einzige Organ, durch das Beethoven in seinen späteren Jahren einen Schreib- oder Druckfehler entdecken konnte, war das Auge. In seinen früheren Jahren war Beethoven theils durch von ihm geleitete Aufführungen, theils durch Correcturen des Druckes, zum Theil auch durch das Durchsehen von Uebertragungen, öfter zur Durchsicht einer Composition genöthigt, als in den letzten sechs oder sieben Jahren seines Lebens. Jede Durchsicht eines Manuscriptes oder Druckes war eine Revision der Composition und konnte die Beseitigung eines Fehlers zur Folge haben. An der Correctur der Ausgaben der zweiten, dritten und vierten Symphonie war Beethoven selbst betheiligt. Die Ausgaben der fünften und sechsten Symphonie, die in Leipzig gedruckt wurden, wurden, wie Briefe beweisen, noch nach ihrem Erscheinen von ihm überwacht. Die Steiner'schen Partituren und einige Uebertragungen der siebenten und achten Symphonie hat Beethoven selbst durchgesehen und corrigirt. ***) An der Correctur der Originalausgaben der neunten Symphonie und der zweiten Messe aber war Beethoven nicht betheiligt. Dasselbe ist zu sagen von den Quartetten Op. 127, 131, 132 und 135. Die zweite Messe und die letzten vier Quartette von Op. 130 an nebst der Fuge Op. 133 erschienen sogar erst nach Beethoven's Tode. Das ist Grund genug, diese späteren Werke, wie sie uns in den ersten Drucken geboten sind, mit Vorsicht aufzunehmen. †) Fasst man alle erwähnte Umstände zusammen, so wird man bei einer bedenklich erscheinenden Stelle, die in einem Werke, namentlich in einer Orchester-Composition aus Beethoven's letzter Zeit vorkommt, eher eine Unrichtigkeit, einen Schreibfehler u. dergl. annehmen können, als bei einer solchen in einem früheren Werke vorkommenden Stelle. Wer wird aber jene *Noli-me-tangere* im ersten und letzten Satz der neunten Symphonie, im Agnus Dei der zweiten Messe u. s. w. anrühren wollen!

Die Herstellung eines durchaus echten, unzweifelhaft richtigen Textes der Werke Beethoven's ist mit vielen Schwierigkeiten verbunden. Die Kritik findet bei den Stellen, die in verschiedenen Lesarten vorliegen, genug Gelegenheit, ihr Auge zu üben, und bei den Stellen, deren Lesart zweifelhaft ist, wird sie, um das von Beethoven Gewollte zu finden, nicht selten ihre Divinationsgabe zu Hilfe nehmen müssen. Selbst da, wo nur der diplomatische Weg betreten werden sollte, stellen sich Hindernisse entgegen. Es mangelt an kritischen Hilfsmitteln. Bei vielen der früheren Zeit angehörenden Werken ist man nur auf die ältesten Ausgaben angewiesen, die meistentheils von Beethoven corrigirt sind, theils nicht. Die meisten von diesen Ausgaben, mögen sie corrigirt sein oder nicht, sind nicht fehlerfrei. Sie enthalten so viel Ungenauigkeiten, bieten so viel Unsicheres, dass in manchen Fällen eine Entscheidung nur nach inneren Gründen getroffen werden kann. Es ist natürlich, dass, je mehr Schwierigkeiten mit der Herstellung eines echten Textes verbunden sind, je geringer werden die bei einer solchen Aufgabe zu stellenden Anforderungen sein. Diese Anforderungen nach jenen Schwierigkeiten abzuwägen, sie genau zu bestimmen, kann hier, wo es nur darauf ankam, mancherlei Streiflichter auf den Zustand der gegenwärtig bestehenden Ausgaben fallen zu lassen und die Verabschiedung einer Anzahl Fehler zu veranlassen, nicht die Aufgabe sein. Es wäre über diesen Punkt manches zu sagen, was man aber lieber für einen anderen Artikel aufspart. Der Leser, der unserm Streifzug gefolgt ist und der die Mühe nicht gescheut hat, die angezogenen Stellen einer Vergleichung zu unterziehen, wird im Stande sein, das richtige Maass der Beurtheilung zu treffen und zu entscheiden, ob und bis zu welchem Grade die Anforderungen, die sich in Bezug auf Correctheit stellen lassen, in den Ausgaben erfüllt sind. Vielleicht findet er, auch wenn er seine Anforderungen nicht streng stellt, dass sie nicht alle erfüllbar sind und dass mit einem im Anfang dieses Artikels gebrauchten Wort nicht zu viel gesagt ist.

Ich bin zu Ende und habe noch die nachträgliche Bemerkung zu machen, dass ich absichtlich bei den verschiedenen Lesarten so viele zum Theil unbedeutende Beispiele gebracht habe, um nahe zu legen, dass es bedenklich und schwer ist, überall nur eine Lesart als die richtige und allein giltige annehmen zu wollen.

Urform einer Nummer in Gluck's „Orpheus".

B. G. Aus älteren und neueren Berichten über Aufführungen dieser Oper geht hervor, dass die Zuhörer sich immer ganz besonders angesprochen fühlten von dem Orchestersatze, welcher den Eintritt des Orpheus in's Elysium begleitet, und dass dem anmuthigen Eindruck des Satzes nicht vorgegriffen war durch die unmittelbar vorhergegangene, in ihrer einfacheren Art eben so liebliche Arie mit Chor. Auf der Bühne erscheint freilich die Oper höchst selten und nur in wenigen Städten; doch konnte man jene Beobachtung auch an anderen Orten wenigstens im Concertsaal machen. Man wird sich erinnern, dass, als in Paris (1859) der »Orpheus« vom Théâtre Lyrique wieder aufgenommen wurde und von dort aus vielfache Besprechungen in unsere Tagesblätter übergingen, ein Concertinstitut (ich weiss nicht mehr wo) den die Furientänze und die Elysiumsmusik umfassenden Abschnitt mit grossem Erfolg aufführte, welchem Beispiel dann, wie es zu geschehen pflegt, alsbald eine Reihe deutscher Städte gefolgt ist.

Der erwähnte Satz steht in dem bei Bote & Bock gedruckten Clavierauszug als Nr. 24, im Clavierauszug der Edition Peters als Nr. 25, in der neuen durch A. Dörffel besorgten Partitur als Nr. 33. Er hat seine Geschichte, indem er nach und nach in dreierlei Gestalt auftritt.

Bekanntlich hat Gluck die Oper, mit welcher er sich zum erstenmal vom italienischen Stil abwandte, für Wien auf die

---

*) »Fidelio« sollte gegeben werden, und Beethoven wollte dirigiren. Bei der ersten Hauptprobe aber und schon bei der ersten Nummer hörte Beethoven nichts von dem, was auf der Bühne vorging. Er musste abtreten, und Umlauf trat an seine Stelle. Siehe Schindler's Biographie II, 10.

**) S. Schindler's Bericht in seiner Biographie II, 71.

***) Das Correcturexemplar der siebenten Symphonie ist vollständig, das der achten unvollständig erhalten.

†) Das Misstrauen gegen die ersten Ausgaben der letzten Werke Beethoven's wird durch die darin vorkommenden bedeutenden Fehler unterstützt, die bei Veranstaltung der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe zu Tage gebracht wurden.

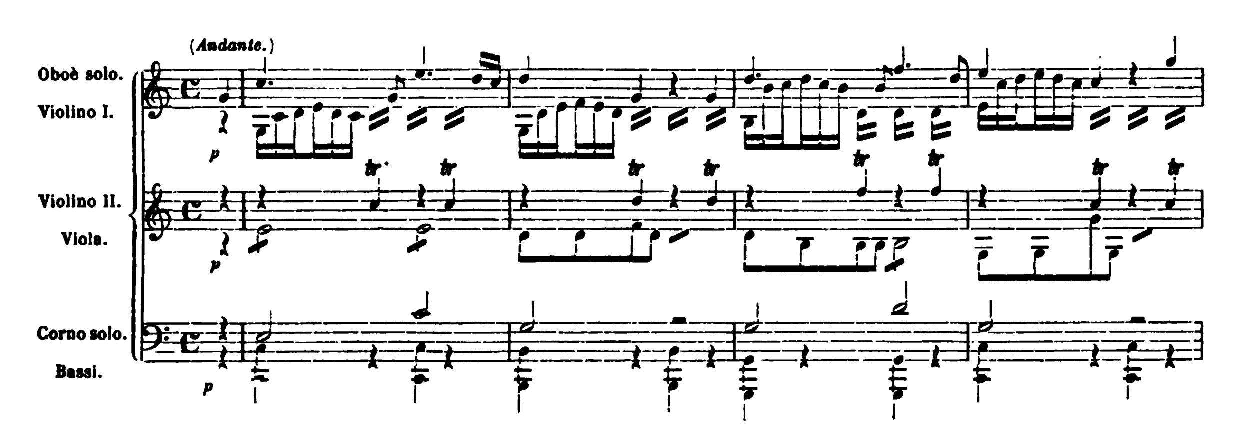
italienischen Worte des Calzabigi componirt und ein Jahrzehent später für Paris umgearbeitet, wobei auch der Text in's Französische übersetzt wurde. Die erste Aufführung erfolgte in Wien 1762, in Paris im August 1774, nachdem im April desselben Jahres die »Iphigenie in Aulis« vorausgegangen war. Zu Paris ist die ursprüngliche Partitur 1764 gestochen worden, die französische noch im Aufführungsjahre. Beide Stiche sind nicht mehr im Buchhandel und auch antiquarisch schwer zu erlangen. Daher war es ein dankenswerthes Unternehmen, dass die Verlagshandlung von G. Heinze (Leipzig) 1866 unter Redaction Dörffel's eine mit ausführlicher Vorrede versehene Ausgabe veranstaltete, in welcher die ursprüngliche Partitur mit der französischen und ihren neuen Zusätzen thunlichst verschmolzen ist. Bei Stellen, in denen die aufgenommene spätere Form von der ersten abweicht, ist meist in der Vorrede auf den ursprünglichen Sachverhalt hingewiesen, doch war dies nicht immer möglich, da öfters nur die vollständige Mittheilung der ersten Form hätte nützen können.*) Gerade das uns hier beschäftigende Musikstück lernen wir nicht in seiner Wiener Fassung kennen; die Vorrede bringt nur die Anmerkung, die dem Gesang vorangehende Orchestereinleitung sei bei der französischen Bearbeitung »von Grund aus neu instrumentirt« worden. Wer also, wie ich selbst, die Wiener Partitur oder eine Abschrift derselben nicht zu Gesichte bekommen konnte, bleibt zur Vergleichung auf die oben angeführten Clavierauszüge angewiesen, welche beide noch nach der alten Partitur hergestellt sind, aus denen aber sofort zu erkennen ist, wie die Umarbeitung nicht auf die Einleitung sich beschränkt und auch nachher nicht lediglich die Behandlung des Orchesters betroffen hat. Dass die Wiener Fassung schon die zweite Gestaltung des Stückes war, erfährt man aus der Vorrede der Dörffel'schen Partitur nicht; die französische Quelle, aus welcher die Vorrede geschöpft hat, scheint davon nichts gewusst zu haben.

In ihrer ersten Form ist die Composition eine Arie der 1750 von Gluck geschriebenen Oper Ezio.*) Merkwürdigerweise singt diese Arie, aus welcher nachmals die Illustration elysäischer Gefilde erwachsen sollte, der Bösewicht der Textdichtung, Massimo, welcher dem Kaiser Valentinian nach dem Leben trachtet, den siegreich heimgekehrten Feldherrn Ezio verleumdet und dem Monarchen räth, jenen der wachsenden Volksgunst zu entziehen ehe es zu spät sei; er bekräftigt seine Warnung durch das Gleichniss:

Se povero il ruscello
Mormora lento e basso,
Un ramoscello, un sasso
Quasi arrestarlo fa.

Ma se alle sponde poi
Gonfio d'umor sovrasta,
Argine oppor non basta,
E co' ripari suoi
Torbido al mar sen va.

Die Arie ist ausser vom Streichorchester von einer Solo-Oboe und einem Solo-Horn begleitet. Ich setze für die Einleitung die ganze Instrumentation her, wobei ich aber, da ich die Hornstimme nach ihrer wirklichen Tonlage in den Bassschlüssel schrieb, gezwungen war, auch den Contrabass nach dem wirklichen Klange beizusetzen.



*) Die Abänderungen sind nämlich nicht alle aus dem Streben nach Verschönerung entsprungen, sondern zum Theil dadurch nothwendig geworden, dass in Paris aus Mangel einer Altstimme die Rolle des Orpheus für einen hohen Tenor umgeschrieben werden musste, gewiss nicht zum Vortheil der Wirkung. (Solche hohe Tenore, die jetzt verschwunden sind, waren früher in Frankreich nicht selten und scheinen beliebt gewesen zu sein. Wahrscheinlich war der Sänger des Orpheus derselbe, für welchen Gluck in der »Iphigenie in Aulis« die Rolle des Achilles geschrieben hatte. Bei der Pariser Aufführung 1859 griff man auf die durch Frau Viardot-Garcia übernommene Altstimme zurück, so dass schon damals eine Verschmelzung der alten und der neuen Partitur erforderlich war.) Für das Studium wäre eine Partitur am förderlichsten gewesen, welche zunächst die Urform geliefert, die überarbeiteten Nummern als Varianten beigefügt und die nachcomponirten Stücke an betreffender Stelle eingeschaltet hätte, ungefähr wie es die Ausgabe der Händelgesellschaft bei solchen Opern hält, wo Händel, in Accomodation an veränderte äussere Umstände, nachträglich da und dort geändert hat; indess mag die Dörffel'sche Partitur für Aufführungszwecke bequemer sein. — Die genannte Partitur ist in den Peters'schen Verlag übergegangen und neuerdings auch in einer billigen Ueberdrucksausgabe erschienen, wobei zu bedauern bleibt, dass in dieser wohlfeileren Ausgabe die lehrreiche Vorrede fehlt.

*) Die Oper, noch ganz in italienischer Weise gehalten, enthält Nummern von hoher Schönheit und echt dramatischem Leben. Die Titelrolle war für denselben Altsänger Guadagni geschrieben, welcher 1762 den Orpheus sang. (Eine Alt-Arie aus Ezio ist mit Clavierbegleitung gedruckt in Nr. 7 des »Orion«, einer ursprünglich von Carl Klage redigirten Reihenfolge älterer Gesangstücke, jetzt dem Leuckart'schen Verlag in Leipzig angehörig. †) Eine weit bedeutendere Sopran-Arie, in ihrer Art wohl die bedeutendste der ganzen Oper, steht im Orion als Nr. 25; den hier hervorbrechenden Ausdruck eines verzweifelnden Schmerzes hat Gluck in keiner seiner späteren Arien übertroffen. Auf den nämlichen Text hat Mozart eine Concert-Arie componirt, welche die Wärme Mozart'scher Musik nirgends verleugnet, an dramatischer Wirkung aber hinter der Gluck'schen Composition zurückbleibt.)

†) Wir bemerken hierbei, dass die Nummern des »Orion« einzeln zu haben sind. *D. Red.*



Die Doppeltriolen der ersten und die Pralltriller der zweiten Violine malen das »bescheidene Murmeln des Baches«. Diese Figuren in beiden Violinen setzen sich durch den ganzen ersten Theil der Arie mit leicht zu errathenden Wendungen fort, und da die Hornstimme sich zu keiner selbständigeren Bedeutung steigert, wird es genügen, wenn ich zu dem Gesang selbst (welcher auf dem letzten Viertel des vorigen Takts einsetzt) ausser dem Bass nur die Oboe mittheile.



scel- lo mor - mo - ra len - to e bas - so, mor - mo - ra len-to e bas - so, un ra - mo - scel - lo, un

sas - so qua - si ar - re - star - lo fa, un ra - mo - scel-lo, un sas - so qua - si ar-re-

star - - - - lo fa, qua - si ar - re - star - - - - - - - lo fa.

Mà

Der hier beginnende zweite Theil der Arie steht in keiner Beziehung mehr zum Orpheus. Da er aber an sich nicht ohne Interesse ist und da die meisten Leser von den ungedruckten italienischen Opern Gluck's wenig kennen werden, mag es nicht unwillkommen sein, wenn von ihm wenigstens eine Skizze noch zugefügt wird. Oboe und Horn schweigen; die Violinen und Bässe malen jetzt aus, wie »der stolz angeschwollene Bach den ihm entgegengestemmten Damm ungestüm mit sich zum Meere fortreisst«. Man wird aus den ersten, vollständig gegebenen Takten entnehmen können, wie die Triolenbewegung sich fortsetzt. Vom Wort »*torbido*« an füllen sowohl die Violinen als die Bässe j e d e s Viertel mit einer Doppeltriole aus, bis zum vorletzten Takt, wo sie auf der Dominante ruhen bleiben.





Mit dieser Arie möge man nun einerseits den Clavierauszug des italienischen Orpheus, andererseits die Partitur der französischen Bearbeitung zusammenhalten. Das ganze Stück bleibt vorwiegend Orchestermusik; der Gesang des Orpheus ist keine Arie mehr, sondern, seinem Bau nach, ein rhythmisches Recitativ, welches sich dem darüberschwebenden Instrumentenspiel entschieden unterordnet.*) Was den Componisten zur Benutzung seiner Ezio-Arie veranlasst hat, war ohne Zweifel der Umstand, dass auch Orpheus von fliessenden Bächen singt, freilich zugleich von Vogelstimmen und vom Säuseln der Lüfte. (»*Che dolce lusinghiera armonia formano insieme il cantar degli augelli, il correr de' ruscelli, dell' aure il susurrar!*«) Die ursprünglichen Pralltriller sind in der Wiener Fassung, unter Festhaltung der rhythmischen Eintritte, umgeformt in z. B.



und mit ihnen wechseln Figuren wie diese:



welche sicherlich den vom Text in erster Linie erwähnten Vogelgesang bedeuten sollen; vielleicht sind aber auch die modificirten Pralltriller (Doppelschläge) jetzt als Vogelgezwitscher zu verstehen, so dass allein den Doppeltriolen überlassen bliebe, vom Murmeln der Bäche zu reden. Aus jenen Figuren kann die Vermuthung geschöpft werden, im Orchester sei eine die zweite Violine imitirende Flöte hinzugetreten; denn es sieht aus, als sollte im Clavierauszug die Verlegung der Wiederholungen in die tiefere Octave den abweichenden Timbre eines andern, in gleicher Höhe spielenden Instruments ersetzen. Schwerlich aber ist eine weitere Bereicherung des Orchesters anzunehmen; schon die Angabe über eine nachher in Paris erfolgte »von Grund aus neue« Instrumentation würde dagegen sprechen. Mit dieser Neubearbeitung für Paris hat nun die Composition ihren schönsten Glanz erreicht. Neben der dominirenden, melodieführenden Oboe und dem Horn erscheint jetzt auch eine Flöte, ein Solo-Fagott und ein Solo-Violoncell. Horn, Fagott und Violoncell vereinigen sich zu gehaltenen Accorden, welche in ihrer Aneinanderreihung einen magischen Hintergrund für das Ganze bilden; einmal lagert sich noch die Oboe 13 Takte lang in ganzen Noten darüber. Die Bässe geben ihre Viertel *pizzicato*. Die vorhin erwähnten Vogelgesangfiguren sind gestrichen; dafür kommen die mit Doppelschlag ausgestatteten zwitschernden Nötchen, welche an die Stelle der ursprünglichen Pralltriller getreten sind, nunmehr in zweifacher Zahl vor, nämlich viermal in jedem Takt, wobei die zweite Violine und die Flöte einander ablösen. Zugleich ist ihre rhythmische Stellung gegen früher verrückt; es lautet jetzt z. B.



Dass diesmal wirklich Vogelstimmen damit gemeint sind, ist ganz unzweifelhaft; durch den bei der Uebersetzung in's Französische etwas veränderten Text werden sie noch mehr in den Vordergrund geschoben. Es zeugt von feiner Selbstkritik, dass Gluck jene anderen Figuren, welche sich mit Nachahmung geflügelter Sänger etwas zu tief eingelassen hatten und gerade deshalb nicht besonders natürlich klingen konnten, wieder fallen liess. Einen andern Beweis von Strenge gegen sich selbst hat er durch eine Kürzung gegeben. In Paris zählte das Stück 13 Takte weniger als in Wien; denn während um die Mitte drei Takte eingeschaltet wurden, tritt der Schluss 16 Takte früher ein. Das Hauptmotiv der Oboe in der Ezio-Arie, dessen zweite Hälfte im Orpheus (schon für Wien) sich höher schwingt, nämlich



kehrt, nach Moll gewendet, in der Wiener Fassung des Stücks noch viermal wieder: in A-moll, D-moll, H-moll und E-moll; die beiden letzten Wiederholungen fehlen in der Pariser Bearbeitung, welche auch die in Wien das Recitativ abschliessende eintaktige Unisono-Chorstelle »*Giunge Euridice!*« nicht hat.

*) Im Peters'schen Clavierauszug ist die Nummer sehr bezeichnend »Quasi Recitativo« überschrieben. In der neuen Partitur steht zwar die Aufschrift »Arie«; in der Vorrede aber, wie auch im Bock'schen Clavierauszug, wird das Stück schlechthin »Recitativ« genannt.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Inscenirung und Charakteristik deutscher, italienischer und französischer **Opern.** Leitfaden für Theater-Verwaltungen, Regisseure, Opernsänger, Kapellmeister etc. von **Hermann Starcke.** Erfurt, Fr. Bartholomäus. gr. 8. (1876?)

Lieferung I: **Lucrezia Borgia,** Oper von Donizetti. 42 Seiten. Pr. M. 1,50.

Lieferung II: **Die Jüdin,** Oper von Halevy. 75 Seiten. Pr. M. 1,50.

In der Verlagshandlung von Fr. Bartholomäus, welche schon mehrere Publicationen aus dem Gebiete des Opernfaches herausgebracht hat, erschien wahrscheinlich 1875 oder im Januar dieses Jahres, aber ohne Jahreszahl, der Anfang eines Leitfadens, der allen mit Opernaufführungen Beschäftigten willkommen sein wird. Der Verfasser lebt in Wien, wir wissen nicht in welcher Stellung, hat aber jedenfalls Gelegenheit gehabt, die Experimente bei der dortigen »Grossen Oper« sich zu Nutze zu machen. Aber nicht diese allein verwerthet er hier. In seinem Vorworte zur ersten Lieferung sagt Herr Starcke: »Die hier nieder geschriebenen Skizzen sind das Resultat jahrelanger Beobachtung und Erfahrung in Frankreich, Italien, Deutschland und England. Veranlassung zur Veröffentlichung derselben gaben die wirklich entstellten Aufführungen, welche ich auf einer grossen Anzahl deutscher Bühnen erlebte und die dabei in's Auge fallende gänzliche Ignorirung der Hauptcharakterzüge der Situationen und Charaktere der betreffenden Werke. Unsere Opernpartituren und Clavierauszüge tragen kaum die nothwendigsten Vortrags- und Ausdrucksbezeichnungen, es existirt in unserer Theaterliteratur nichts über Charakteristik und Inscenirung unserer hauptsächlichsten Repertoire-Opern, und die Traditionen, welche wir von der mises-en-scène ausländischer Werke haben, sind so mangelhafte und unbestimmte, dass es eine Nothwendigkeit erscheint, endlich einmal einen Versuch zur Feststellung eines methodischen Verfahrens, resp. Behandelns unserer Repertoire-Opern zu machen.« Die Löblichkeit und Nützlichkeit dieses Planes ist gewiss nicht in Abrede zu stellen, nur spricht der Herr Verfasser ein schrecklich vermengtes Deutsch (»methodischen Verfahrens, resp. Behandelns« — wohin werden wir mit solchen Ausdrücken kommen?). Wen er bei seiner Belehrung hauptsächlich auf's Korn genommen hat, verräth uns schon der Titel: es ist in erster Reihe das gesammte Aufführungspersonal, und unter »*etc.*« wird natürlich das liebe grosse Publikum verstanden. Vor allem will Herr Starcke auch dem S ä n g e r Gutes thun, diesem hartnäckigen Patienten, an welchem so viel herum gedoctort wird, ohne dass seine Grundübel weichen wollen. »Mit diesen Skizzen soll der S ä n g e r auf die Nuancen und Effecte, auf die historischen Grundlagen seiner Partien hingewiesen werden,« lesen wir hier, »er soll den Charakter der neben ihn [ihm] beschäftigten Personen und seiner eigenen genau und mit allen Einzelheiten kennen lernen — sie [die Skizzen] sollen dem Anfänger als praktische und theoretische Methode [eine Methode ist schon als solche theoretisch, und praktisch ist sie dann, wenn sie Ausführbares lehrt] für das Studium seiner Rollen dienen und ihn mit allem bekannt machen, was zur Wiedergabe seiner Aufgabe erforderlich ist, denn es genügt nicht, um ein vollendeter Sänger zu sein, eine vorzügliche und nach der besten Methode geschulte Stimme zu besitzen und befähigt zu sein, etwas gut auszuführen — sondern es ist sogar unerlässlich, dass ein Sänger, wenn er sich der Bühne widmet, in der Mythologie und Geschichte bewandert sei, er muss nicht nur die Dichter lesen, sondern auch die Geschichte studiren, dieses zusammen verbunden [warum noch erst »verbunden?«] wird sein Gedächtniss zieren, seine Einbildungskraft erwärmen und seine Seele in einem Zustande der Begeisterung erhalten, welche erforderlich ist grosse dramatische Leidenschaften treffend auszudrücken. Auf Grundlage dieser Theorie habe ich hie und da geschichtliche Reminiscenzen angebracht und eingeflochten.« Von diesen Reminiscenzen sogleich mehr; hier nur die Bemerkung, dass der Herr Sänger trotz aller Anlockung, Geschichte zu studiren, wohl nach wie vor niemals über den »culturgeschichtlichen Roman« hinaus greifen wird. Stürzt sich aber einer unter ihnen, als ein sogenannter denkender Künstler. in »ernstere Lectüre«, so ist die Folge davon gewöhnlich nicht, dass seine »Seele in einem Zustande der Begeisterung« erhalten wird, sondern dass er nun Alles besser weiss, mit dem Regisseur herumzankt und dem Personal die Proben verdirbt. Wenn im Uebrigen nur alles in Ordnung ist, schenkt Referent dem Sänger gern die tiefen Geschichtsstudien. Wie sollte er auch dazu kommen? Seine Dichter selber leiten ihn zu der historischen Verflachung, denn sie schreiben heute ein Bühnenstück und morgen einen »culturhistorischen Roman«, und thun sie es nicht, so thun es ihre Freunde und Collegen. Unsere Sänger waren in den Wissenschaften von jeher lernscheu und werden sich unter jetzigen Verhältnissen auch schwerlich ändern. Was in sie hinein soll, muss vorher sorgfältig gekäut sein und dann hinein gestopft werden, wie den Kindern der Brei, wobei noch oft der Finger an beiden Seiten des Mundes nachzuhelfen hat. Niemand verstand dieses besser, als Therese Mundt, geborne Mühlbach, Seligen, welche durch ihre Culturromane fast unsere gesammte Theater-Generation mit historischer Bildung gross gepäppelt hat. Ueber sie und ihresgleichen wagt man sich ungern hinaus. Wollte die Sängerschaar es wirklich thun, so geht unsere Meinung dahin, dass sie an Herrn Starcke auch kaum den rechten Führer finden würde. Wir besehen uns zu diesem Zwecke seine angebrachten »geschichtlichen Reminiscenzen«; nicht alle, aber einige als Beispiel.

Sein erstes Heftchen behandelt, wie gesagt, Donizetti's Lucrezia Borgia. Steht voran eine geschichtliche Einleitung über besagte Person. War lustiger Herkunft als die Tochter eines Cardinals mit einer verheiratheten Frau in Rom, Vanozza de' Catanei. Herr Starcke nennt die Frau Vannozza Cantanei und behandelt alle Namen ähnlich. Lucrezia's »erster Gemahl hiess Sforza, Herzog von Peraro« — lies: »ihr erster Gemahl hiess Giovanni Sforza, Herr von Pesaro«. Der Mann war aus dem Geschlechte der Sforza und ihm gehörte Pesaro, aber ein Herzogthum ist dieses nie gewesen. Der Verfasser spricht zuerst von der Tochter eines Cardinals Borgia, später von den »Töchtern des Papstes« und wir müssen Lucrezia jetzt zu den letzteren zählen, obwohl uns nicht gesagt wurde, dass jener Cardinal den päpstlichen Thron bestieg, wir auch sehr neugierig wären zu erfahren, wie die übrigen damals noch lebenden »Töchter des Papstes« mögen geheissen haben, da sie uns bisher unbekannt waren, auch bei keinem Schriftsteller etwas von ihnen zu finden ist. Wenn Herr St. sich nun entschliesst, Enthüllungen zu machen, möge er uns zugleich sagen, wer Lucrezia's Bruder »Carac« war. (Cesare Borgia ist gemeint, jenes Ungeheuer, welches Macchiavelli in seinem »Fürsten« zum Vorbilde nahm!) Auch spricht der Verfasser von dem »Papste Borgia«, was ebenfalls eine Bereicherung der Geschichte ist, denn ein Papst Borgia war bisher ein unbekannter Unfehlbarer, wohl aber weiss man, dass zwei Cardinäle aus dem spanischen Geschlecht Borgia Päpste gewesen. Unter diesem »Papst Borgia« meint er, wie der geschichtskundige Leser weiss, den Papst Alexander den Sechsten! Der Name Alexander VI. kommt bei Herrn St. garnicht vor. »Unsere Aufgabe war es vor allen Dingen, die geschichtlichen und charakteristischen Punkte der damaligen Zeit festzustellen«, sagt er am Schlusse seiner historischen Einleitung. Nun wahrlich, das ist eine erbauliche Art.

die geschichtlichen und charakteristischen Punkte, d. h. also den Kern der Personen und Begebenheiten der damaligen Zeit festzustellen. Gesetzt nun, ein lernbegieriger Sänger befolgte Herrn Starcke's Rath und studirte die ihm hier vorgetragene »Geschichte«, so würde er im Stande sein, seine Collegen zu belehren über einen Herzog Sforza von Peraro, über Vannozza Cantanei als Mutter, Papst Borgia als Vater, sowie Carac als Bruder der Lucrezia, und dergleichen mehr. Aber wir glauben kaum, dass diese seine Wissenschaft lange vorhalten, und noch weniger, dass sie seine Seele nun »in einem Zustande der Begeisterung erhalten« würde. Die in diesem »Leitfaden« mitgetheilten Brocken, zusammenhangslos und unverstanden an einander gereiht, sind dem vor zwei Jahren (1874) erschienenen Buche von Gregorovius über Lucrezia Borgia entnommen; Herrn Starcke's Vorwort ist ebenfalls schon »im August 1874« geschrieben, er hat die Notizen also damals brühwarm bekommen, wahrscheinlich aus einer Recension, denn dass er Gregorovius' Buch sollte gelesen haben, können wir nicht glauben, obwohl er wörtlich Mehreres daraus anführt. Den Namen des Autors wie den Titel des Buches, also die Angabe seiner Quelle, verschweigt er. Sehr gründlich und sehr dankbar!

Möge der Herr Verfasser dieses nur geduldig anhören, wir wollen ihm nicht wehe thun. Aber die Wahrheit erfordert zu sagen, dass er nicht der Mann ist, um Denjenigen, für welche sein Werk zunächst bestimmt ist, Geschichte zu lehren. Der eigentliche Inhalt des Leitfadens, die Inscenirung, ist weit besser und wird trotz ihrer Weitschweifigkeit in den rechten Händen gute Dienste thun. Deshalb bezeichnen wir diese Publication auch als eine erfreuliche und empfehlenswerthe, wünschen aber einer etwaigen Fortsetzung derselben eine gründlichere Durcharbeitung und von Seiten des Verlegers Angabe der Jahreszahl.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — **Redaction: Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. August 1876. **Nr. 34.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Zur Partitur des Don Giovanni. — Anzeigen und Beurtheilungen (2. Bearbeitungen älterer Orchesterwerke von Bach, Händel und Corelli für Clavier [Concerte von G. F. Händel, bearbeitet von Emil Krause. (Schluss.) Sonaten von G. F. Händel, mit ausgesetzter Clavierbegleitung und Vortragszeichen herausgegeben von E. Krause. Trio-Sonate von Arcangelo Corelli, ausgesetzt und bearbeitet von E. Krause]). — Pariser Musikbericht. — Anzeiger.

Zur Partitur des Don Giovanni.

Mancherlei lenkt gerade in diesen Tagen unsere Gedanken auf das grosse dramatisch-musikalische Meisterwerk, welches in seinem Fache eine Alles überragende Bedeutung erlangen sollte. »Welche Ihrer Opern ist Ihnen die liebste?« wurde Rossini gefragt. »Don Giovanni von Mozart!« antwortete er schalkhaft. Erst die jüngste Zeit hat es vermocht, diese Oper mehr und mehr in den Hintergrund zu drängen, und man ist augenblicklich vielfach geneigt zu glauben, dieses sei eine natürliche Folge der höheren Stufe, welche wir jetzt erklommen haben oder zu erklimmen im Anmarsche sind. Wie sehr wir uns doch täuschen! Alle Wege, die hierin von Mozart abführen, sind Abwege.

Unsere heutige Besprechung wird sich, wie schon die Ueberschrift andeutet, nur mit der Partitur befassen, angeregt durch neuere Ausgaben, deren Verhältniss zu einander hier erörtert werden soll. Und damit glauben wir nicht lediglich etwas Gelehrtes, sondern zugleich etwas Zeitgemässes zu unternehmen. Denn den Don Giovanni anders aufzuführen oder nicht aufzuführen, als gegenwärtig geschieht, steht zur Zeit in keines Menschen Macht, weil viele Verhältnisse zuerst einer Umwandlung bedürfen; aber unsere Sinne schärfen und reinigen durch genaues Studium des Werkes, das können wir und dazu sollten wir die Berufenen anregen, weil eine bessere Praxis immer die nothwendige (wenn auch langsame) Folge der richtigen Erkenntniss zu sein pflegt.

Dass von der im Jahre 1869 durch Bernhard Gugler bei Leuckart in Leipzig herausgegebenen Partitur seit einiger Zeit auch eine billige Ueberdrucksausgabe vorliegt, haben wir bereits in Nr. 1 dieser Zeitung kurz angezeigt, mit dem Beifügen, dass die sehr wenigen Fehler, welche bei der ersten Edition übersehen waren, nunmehr corrigirt sind, und wir wollen nicht unterlassen jetzt weiter zu bemerken, dass diese billige Ausgabe nicht nur billig, sondern auch sehr schön hergestellt ist. Herr Prof. Gugler selbst hatte die erwähnten Fehler in einem 1872 geschriebenen »Nachworte«, welches den noch vorräthigen Abdrücken angeheftet werden sollte, angezeigt und dabei Veranlassung genommen, auf die Abweichungen zwischen seiner und einer andern damals (um Neujahr 1872, wenn wir nicht irren) erschienenen neuen Partitur-Ausgabe hinzuweisen; es ist hiermit die im Verlage von Breitkopf und Härtel erschienene, von Julius Rietz redigirte Edition gemeint. Dieses Nachwort ist jetzt auch als gesonderte Publication versendet worden, was zunächst die Veranlassung ist, dass wir auf dasselbe hier etwas näher eingehen. Man findet darin die wesentlichsten derjenigen Fehler, welche aus den früheren Breitkopf und Härtel'schen Ausgaben in die gegenwärtige Rietz'sche übergegangen sind, in der Art verzeichnet, dass die betreffenden Takte doppelt citirt sind, nach dem Leuckart'schen und dem Breitkopf und Härtel'schen Druck, wodurch ein Nachschlagen und Corrigiren sehr leicht gemacht ist. Wir möchten jeden Besitzer oder Käufer der Rietz'schen Ausgabe einladen, das »Nachwort« (Preis 1 Mark) sich anzuschaffen. die Gugler'sche Ausgabe auf die eine oder andere Art zu erhalten zu suchen und nach derselben die Correcturen vorzunehmen — »Correcturen«, sagen wir, denn es handelt sich überwiegend um wirkliche einfache Correcturen, nicht etwa um verschiedene Ansichten der verschiedenen Herausgeber, und lediglich aus diesem Grunde geben wir den Besitzern oder Käufern einer ebenfalls werthvollen Ausgabe den obigen Rath. Gugler bemerkt selbst, er habe sein Verzeichniss theils für die Besitzer der anderen Ausgabe angefertigt, theils zu eigener Verantwortung. In letzterer Hinsicht sagt er: »Verantwortung schien mir nöthig, weil meine Ausgabe einige Jahre früher als die andere vor die Oeffentlichkeit getreten ist, mithin in dieser andern ein Beibehalten alter Lesarten als ein Ablehnen der von mir gegebenen Aenderungen gedeutet werden könnte. Niemand zwar würde den Verdacht auf mich werfen, ich hätte im zweiten Finale einmal der Stimme Leporello's vier Takte auf eigene Hand zugesetzt, ein andermal unbefugterweise diesen mit ‚Sì, sì' den Mahnungen des Geistes zustimmen lassen und dem Geiste selbst ein ‚Sì' entzogen; allein von meinen andern Correcturen könnten manche, gegenüber der alten und der neuesten Lesart, für Stichfehler angesehen werden.« Die beiden Fälle, auf welche hier hingedeutet ist, sind folgende.

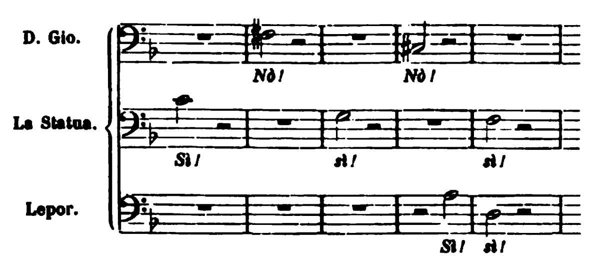
Wenn im zweiten Finale Elvira fleht, Don Juan möge seinen Lebenswandel ändern, ruft dieser höhnisch »*Brava!*« und sie darauf »*cor perfido!*« Beides wiederholt sich, und zuletzt singt Elvira ein drittes Mal in gesteigerter Entrüstung und auf längeren Noten ihr »*cor perfido*«. Zu dieser dritten Wiederholung soll Leporello einstimmen mit



Hier aber lassen die (drei) Breitkopf und Härtel'schen Ausgaben den Leporello schweigen.

Der andere Fall steht kurz vor dem Verschwinden des zur Reue mahnenden Geistes. Nachdem dieser zweimal »*pentiti!*«

gerufen und Don Juan auf jeden Anruf mit »*Nò!*« geantwortet hat, ist der fernere Verlauf in Wahrheit dieser:



Auch diesmal schweigt in den anderen Ausgaben Leporello ganz und eine seiner Noten ist dem Geist zugetheilt, so dass die beiden letzten der obigen Takte sich zu



gestaltet haben.

Schon diese Beispiele können zeigen, welche guten Dienste das »Nachwort« den Besitzern der Rietz'schen Ausgabe zu leisten vermag. Das Fehlerverzeichniss umfasst 175 Fälle von grösserem oder geringerem Gewicht; völlig bedeutungslos ist keiner. Die Fehler berühren die Singstimme, die melodieführenden Violinen und den Grundbass eben so gut, wie die Füllstimme des Orchesters. Oefters sind Noten ausgeblieben, andere zugesetzt, die nicht im Autograph stehen. Wegen ausgelassener Noten wird mancher Accord unvollständig, einmal fehlt einem solchen sogar der Grundton, nämlich da wo im Sextett beim Eintreten Octavio's und seiner Damen der plötzliche Uebergang aus Es-dur nach D-dur erfolgt:



wobei in allen drei Breitkopf und Härtel'schen Ausgaben der Bass nach dem ersten Viertel pausirt. Wieder beim Auftreten der drei Masken im ersten Finale (wo die Tonart von F-dur nach D-moll sich wendet) kommt im Bass ein sonderbarer Fall vor. Das Autograph hat nach Gugler Folgendes:



In den alten Ausgaben steht aber:



und bei Rietz:

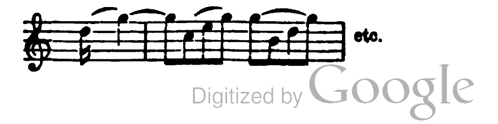


Die Stelle ist also von dem jüngsten Herausgeber halb corrigirt, halb in der falschen Form belassen worden. Eine Reihe der gewichtigeren Fälle auszuwählen und hier mitzutheilen, würde vielen Raum beanspruchen und unterbleibt auch deshalb, um nicht den Schein zu erregen, als solle hier über die neueste Ausgabe des Don Juan ein breitspuriges Vehmgericht abgehalten werden. Dergleichen überlassen wir den Neulingen und den Egoisten, die von Zeit zu Zeit das philologisch-musikalische Gebiet durchstreifen. Wir heben nur noch zwei Beispiele hervor, um an diesen zu zeigen, wie zuweilen schon eine einzige falsche Note den Sinn einer Stelle ändern kann. In der D dur-Arie der Elvira (Nr. 8, »*Ah fuggi il traditor!*«) ist zum siebten Takte die Violastimme aus den alten Ausgaben in der Form [Notenbeispiel] beibehalten, so dass durch den ganzen Takt bis zu Ende der D dur-Accord herrschen würde. Die letzte Violanote soll aber nicht a, sondern h sein, woraus sich für den Schluss des Taktes über dem Basse d ein Sext-Accord ergiebt, welcher aus keiner der anderen Stimmen zu erkennen wäre. Ganz ähnlich (und wieder mit der Violastimme) verhält sich's im Ständchen (Nr. 3 des zweiten Actes) wo eine Stelle der zweiten Textstrophe heissen soll:



während fälschlich [Notenbeispiel] stehen blieb.

Mit dem erwähnten Verzeichniss sind die Abweichungen zwischen beiden Ausgaben keineswegs erschöpft. Es bleibt noch rückständig eine Menge von jenen Zeichen, die man wohl das Kreuz eines nach autographischen Vorlagen arbeitenden Herausgebers nennen darf, denn sie finden sich in den Originalhandschriften vielfach in einer so meisterlichen Unbestimmtheit und Unvollständigkeit vor, dass man oft ohne Autograph besser daran wäre und dieses im Gewirre der Zweifel mitunter zum Kukuk wünscht. Die Ausdrucks- oder Vortragsbezeichnungen sind gemeint. Das »Nachwort« sagt hierüber: »In dem Verzeichniss sind die in den dynamischen Zeichen vorkommenden Abweichungen unberücksichtigt geblieben, theils weil deren Zahl zu gross ist, theils weil viele derselben weniger wichtig sind, als Fehler in den Noten. Rietz hat die meisten dieser Fehler so stehen lassen wie sie sich in den Ausgaben von 1801 und 1840 finden, vielleicht zum Theil aus praktischen Gründen. Ich kann nur versichern dass, so oft in meiner Ausgabe statt eines *fp* der anderen Ausgaben die Trennung *f p* vorkommt, oper *p* statt *pp*, oder *sf* statt *ff*, oder wo ein *p*, *f*, *cresc.* vor- oder zurück gerückt ist, oder wenn in den verschiedenen Stimmen die Zeichen nicht absolut gleich sind, ich immer dem Autograph gefolgt bin. Auch über abweichende Schleif- oder Bindebogen und Staccato-Zeichen ist in das Verzeichniss nichts aufgenommen mit Ausnahme eines einzigen Falles, der von besonderer Bedeutung ist, weil dort die falschen Bindebogen den Ausdruck der Violinfigur wesentlich verändern.« Dieser Fall betrifft die im ersten Finale (nach dem ersten Abschnitt derselben, unmittelbar bevor F-dur $^3/_4$ eintritt) den vereinigten Violinen überwiesene Stelle:



wo der hier stehende Bindebogen gewiss allein richtig ist, aber keiner der in den anderen Ausgaben wiederholt nachfolgenden, durch welche die Stelle in der Form



ein stockendes, man möchte sagen klebriges Wesen angenommen hat. Was die dynamischen Angaben betrifft, so wirkt das unberechtigte Zusammenziehen zweier solcher Zeichen (also Verwandlung von *f p* in *fp*, oder von *mf p* in *mfp*) besonders schlimm an einer Stelle des Duettes zwischen Octavio und Donna Anna (Nr. 2), wo zu Octavio's Worten »*Lascia, oh cara, la rimembranza amara*« Mozart (von »*la*« an) zwei Takte lang *mf* und dann erst *p* verlangt, während die anderen Ausgaben blos der Anfangsnote über »*la*« ein *mfp* geben.

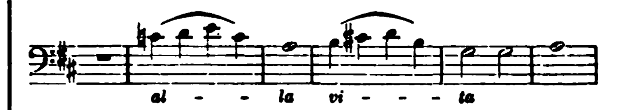
Wir berühren nun noch kurz die sprachliche oder textliche Seite der genannten Ausgaben und damit ein Gebiet, auf welchem es Gugler, dem meisterlichen Uebersetzer des italienischen Textes, wohl nicht schwer wurde, eine reiche kritische Aehrenlese zu halten. Im Nachwort heisst es: »In Betreff des italienischen Textes habe ich nur auf solche Ungenauigkeiten hingewiesen, welche entweder den Sinn stören, oder die richtige Aussprache der Worte zu den darüber stehenden Noten unmöglich machen, oder in der an sich nicht unzulässigen Vertheilung der Silben von Mozart abweichen, oder charakteristische Wiederholungen des nämlichen Wortes verwischen, oder endlich (wie im Quartett ein zu frühes Setzen der Worte *lasciatemi con lei*) dem declamatorischen Ausdruck der Musik widerstreiten.« Es finden sich aber ausser den vom Verzeichniss citirten Textfehlern noch zahlreiche andere Incorrectheiten in den italienischen Worten, besonders bei den Secco-Recitativen, denen in der Rietz'schen Edition auch bezüglich der Noten die in den alten Ausgaben vorhandene Unordnung nicht abgestreift worden ist.

Vergleicht man in den beiderseitigen Ausgaben nur ein paar Nummern auf dynamische Zeichen, Bogen und italienischen Text, so muss man schliessen, dass die Summe solcher im Verzeichniss übergangenen Abweichungen mindestens eine ebenso grosse, wahrscheinlich eine noch grössere Zahl ergeben würde, wie diejenige ist welche die Fehlerliste aufweist. Und doch bezeugt Gugler im Nachwort, »dass die Anzahl der in die Rietz'sche Ausgabe aus den alten Drucken übergeschlüpften Fehler gering erscheint im Verhältniss zu den dort wirklich corrigirten Fehlern«. Hieraus begreift man am besten, dass jene alten Drucke von Fehlern »wahrhaft wimmeln« müssen, was auch Alle, denen diese Ausgaben zum fleissigen Handgebrauche dienten, schon mehr oder weniger ohne Einsicht des Autographs erkannt haben.

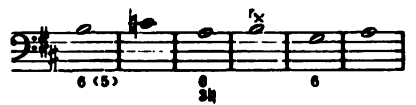
Ein Blick auf die alten Ausgaben zeigt auch am besten den grossen Fortschritt, den wir auf diesem Gebiete in der neueren Zeit gemacht haben, und schreibt einer sachlichen Kritik die Haltung vor. Wir sind im Ganzen fast Alle auf dem richtigen Wege, es handelt sich bei den Fehlern oder Zweifeln also gewöhnlich nur um Einzelheiten, die zu bessern sind, ohne das Ganze in Frage zu stellen. Niemand besitzt ein Privilegium, welches ihn vor solchen Irrungen schützte, das weiss jeder, der in diesen Dingen einige Erfahrung erworben hat. Man macht oder übersieht Fehler, die man hinterher schlechterdings nicht begreift, und hat von der fertigen Edition oft nichts als den ärgerlichen Genuss solcher Unbegreiflichkeiten. Aber wenn es heisst, dass selbst Homer mitunter geschlafen hat, wie ist zu verlangen, dass ein Herausgeber bei seiner ermüdenden Arbeit immer wach sein sollte?

Wenn wir hier betrachten, in welchem Zustande die Krone aller Opern bisher zum Druck gelangt ist, so werden alle guten Musiker solches gewiss für eine recht zeitgemässe Untersuchung halten. Und wenn wir dabei zu dem Ergebniss gelangen, dass sie durch den einen Herausgeber (Gugler) in einer fast vollendet zu nennenden Gestalt vorliegt, und auch durch den andern (Rietz) im Ganzen so treu edirt ist, dass es sich nur noch um die Besserung einzelner, wenn auch ziemlich zahlreicher Stellen handelt: so ist ein solches Resultat gewiss geeignet, Befriedigung zu erregen. In dieser Hinsicht ist dem grossen Werke also bereits sein Recht widerfahren. Die Praxis muss jetzt nachkommen.

Indem wir von zweifelhafter, durch die beiden jüngsten Herausgeber verschieden behandelten Stellen noch einige zur Sprache bringen, setzen wir eine Anmerkung aus dem »Nachwort« her, welche sich auf einen Punkt im letzten Abschnitt (*Presto*) des zweiten Finale bezieht. Zählt man dort von der Fermate ab 13 Takte rückwärts, so trifft man auf eine Stelle, welche sich später (12 Takte nach der Fermate) genau wiederholt und in welcher Masetto (nach Gugler) zu singen hat:



Die alten Drucke geben in der Figur über *vi* (-*ta*) statt das ♯ ein ♮, und dieses ♮ hat Rietz adoptirt. Wir bitten unsere Leser, die Stelle aufzuschlagen, um Gugler's Anmerkung hierzu richtig verstehen zu können, welche lautet: »Im Autograph steht deutlich ♯. Rietz (Vorwort S. XXVIII) glaubt an einen Schreibfehler Mozart's, wegen des Vorhalts (c) in Flöte und Clarinette. Ich kann diese Meinung nicht theilen, sehe vielmehr Masetto's *cis* durch die Accordfolge bedingt. Der Gang der Harmonie ist nämlich (abgesehen von den Vorhalten und den durchgehenden Noten):



Will man, wie man es bei Mozart gewohnt ist, in dem betreffenden Takt × einen klar ausgesprochenen Accord über dem Basse h haben, so könnte dieser nur entweder der Sextaccord oder der H moll-Dreiklang sein. Ersterer ist durch Zerlina's Stimme ausgeschlossen, also gilt der letztere, welcher dann bei der durchgehenden Note als leitereigenen Ton das *cis* mit sich bringt; das aus dem vorigen Takt als Vorhalt noch herüberragende c darf dabei nicht beirren; Mozart kennt die Alten, besonders Händel, zu gut, um aus Scheu vor einer momentanen Dissonanz die Durchsichtigkeit und Strenge des harmonischen Aufbaues zu opfern.« Wir glauben, ein prüfender Leser werde mit uns dieser Auffassung sich anschliessen.

Hierbei können wir nicht umhin, dem »Nachwort« folgend, noch eine Stelle zur Sprache zu bringen, welche zwar nichts mit Don Juan zu schaffen hat, aber der soeben besprochenen verwandt ist. Es handelt sich nun, eine Bassstelle in der Oper *Così fan tutte*, welche Gugler schon vor zehn Jahren in dieser Zeitung durch den Aufsatz »Zwei eingewurzelte Druckfehler« (1866, Nr. 4) zu entwurzeln versuchte, die aber dennoch in der neuesten, von Rietz redigirten Ausgabe stehen geblieben ist unter ausdrücklicher Versicherung des Herausgebers, dass sie richtig sei. Wir denken darüber wie Gugler und fühlen uns verpflichtet, mit dieser Beistimmung hervor zu treten, damit das Resultat seines Scharfsinnes nicht verloren geht. Die Stelle lautet jetzt in den Drucken (mit Auslassung der Fagotte, die unwesentlich sind):





Die Verbesserung Gugler's ist der leichten Uebersicht wegen beigefügt. Die Annahme dieser Emendation wird dadurch erschwert, dass sie Mozart's eigner Angabe widerspricht. Er schrieb zuerst a als Bass von Takt 3 und 4, durchstrich es später und setzte fis. Wie ist dieses zu erklären? Rietz sagt, die alte gestochene Partitur enthalte die Stelle, »deren Richtigkeit von jeher angezweifelt wurde, völlig unverletzt«, was aber nicht der Fall ist, da im 5. und 6. Takt die Viola sich mit der zweiten Violine ändert, wie in der untersten Linie angegeben ist; und eben hierin findet Gugler's Annahme, dass Mozart sein Fis zwei Takte zu früh gesetzt habe, also nicht a sondern h durchstreichen wollte, eine feste Stütze, weil dann die Viola mit dem Basse geht. Rietz meint, durch den Sprung von cis auf Fis entstehe »vielleicht für besonders empfindliche Ohren eine auffallende Fortschreitung«. Wenn es weiter nichts wäre, so würden wir kein Wort darüber verlieren, denn um besonders empfindliche Ohren hat Mozart sich nie gekümmert. Aber wie steht es um Sinn und Zweck dieser »auffallenden Fortschreitung«? Warum ist sie gewählt und was drückt sie aus? Wir stellen diese Frage im Sinne Mozart's, nicht im Sinne Mendelssohn's oder gar der Neueren, welche ihre harmonischen Sterne um Nichts verpuffen. Derartige ungewöhnliche Harmonieschritte sind bei Mozart, wie bei Händel, typisch als Ankündigung von etwas Neuem; hier aber folgt im Texte nichts, als die nachsätzliche Bemerkung, dass besagter Contract in regelrechter Form ausgefertigt sei. Zu dieser banal einfachen Mittheilung schickt sich doch gewiss keine Modulation mit mehrfach dissonirenden Vorhalten. Das Hauptbedenken liegt aber, wie schon Gugler betont hat, nicht im Basse, sondern in der figurirenden ersten Violine. Bei einer Folge der Accorde A-Fis-H von je zwei Takten ist sie ganz natürlich, schalkhaft und einfach — im andern Falle das gerade Gegentheil. Ist Mozart jemals in einem Mollaccord aus der Septime in die Terz und Quinte aufwärts gesprungen, wie hier auf dem Grunde von Fis-moll nach a und cis? Es wird sich nicht nachweisen lassen, wir halten es für unmöglich, und wenn man sich hierüber nur erst verständigt hat, wird man sich auch bald über eine Emendation der verzwickten Stelle einigen. Die Octave der Singstimme mit dem Basse (as-b) mag (nach Gugler) erträglich und charakteristisch sein, weil ein Mädchen hier als verkleideter Mann auftritt, nur grosse Feinheiten darf man in einer Stelle nicht suchen, welcher der Componist die Spuren von Schwankung und Flüchtigkeit aufgedrückt hat. Derartige Versehen sind viel leichter zu begreifen bei der alten, auch von Mozart befolgten Weise, die Partitur anzulegen, nach welcher zuerst Singstimmen und Grundbass eingetragen wurden, wo dann bei der Ausfüllung manches Gedränge entstand. Man sieht dies nirgends deutlicher, als bei Händel. An Versehen fehlt es bei so schnellen Arbeitern, wie er und Mozart, natürlich nicht, die überdies beide leider sehr wenig darauf bedacht waren, für die Bequemlichkeit ihrer späteren Herausgeber zu arbeiten. Wahrscheinlich verliessen sie sich darauf, dass man in ihrer stilvoll geschlossenen Tonsprache den Ariadnefaden für alle Labyrinthe besitze: und das Erkenntnissorgan dafür zu schärfen, ist auch der alleinige Zweck dieser Digression — nicht etwa Rechthaberei, welche uns fern liegt, namentlich einem Musiker gegenüber, der auf verschiedenen Gebieten Ausgezeichnetes geleistet hat.

Kehren wir zu Don Juan zurück. In einer uns bedenklich scheinenden Weise hat Rietz eine subjective Meinung walten lassen beim 12. und 13. Takt des Allegro in der Ouvertüre, wo das Autograph die beiden Violinen so giebt:



Man hat von jeher angenommen, dass im zweiten dieser Takte die erste Violine b haben müsse, und dies nimmt auch Gugler an; Rietz dagegen lässt das h gelten und streicht im ersten (zwölften) Takt das Erniedrigungszeichen an der zweiten Violine. Durch einen Blick auf die übrigen Intervalle erscheint diese Neuerung als unhaltbar; wir möchten indess hier nicht weiter darauf eingehen, sondern die Vertheidigung der hergebrachten Ansicht Herrn Gugler überlassen, welchem es vielleicht gefällt, sich ausführlicher über den Gegenstand in diesem Blatte vernehmen zu lassen.

Sollen wir auch noch etwas von den Uebersetzungen sagen? Es passt nicht mehr zu der Ueberschrift und schlägt schon in das Gebiet der Aufführungen, welches wir aus oben angedeuteten Gründen hier nicht berühren wollen. Diese Oper besitzen wir nun also in einer Druckgestalt, dass Jeder daraus das Werk in seiner Integrität zu erkennen vermag. Und hiermit wollen wir uns vor der Hand zufrieden geben. *Chr.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

2. Bearbeitungen älterer Orchesterwerke von Bach, Händel und Corelli für Clavier.

Concerte für Klavier oder Orgel mit Begleitung von Streichinstrumenten und 2 Oboen von **G. F. Händel.** Für Klavier allein bearbeitet von **Emil Krause.** Hamburg, G. W. Niemeyer.

Nr. I in B-dur. Pr. M. 2,50.
Nr. II in F-dur. Pr. M. 2,50.

(Schluss von Nr. 32.)

Wie Sp. 508 bemerkt, wollen wir jetzt untersuchen, mit welchem Recht die Herren de Fontane und Krause in dem Händel'schen Concert einen Takt wegliessen und zwei Accorde zusetzten. Aber im Grunde ist hierbei wenig zu untersuchen, insofern es sich darum handelt, ein Recht nachzuweisen; indess ist es immerhin lehrreich zu beobachten, wie diese Verbesserung entstanden sein mag. Herr de Fontane stiess in seiner Vorlage plötzlich auf eine kahle Stelle, mit einer Manier oder Verzierungsart versehen, welche ihm unverständlich war. Vielleicht hielt er den Druck für fehlerhaft, was er hinsichtlich der Manier auch wirklich war — genug, er legte es sich nach seiner Art zurecht. Herr Krause hatte unsere genauere Vorlage, und ich kann versichern, dass die Stelle, wie sie hier gegeben ist, mit Händel's Handschrift und den gleichzeitigen Drucken völlig übereinstimmt. Es ist auch nichts Unklares oder Zweifelhaftes daran, wenn man nur das Zeichen ~~ richtig erfasst, und das Einzige, was wir als Zuthat des Herausgebers an solchen Stellen erwarten, ist eine sauber in Noten ausgeschriebene Ausführung, wie Kullak eine solche bei dem vorhin besprochenen Bach'schen Stücke geliefert hat. Diese Takte enthalten nicht etwa einen schwachen Punkt in Händel's Concert, über welchen man so schnell und so unbemerkt wie möglich hinweg eilen muss, sondern geradezu eine Effectstelle, eine von denjenigen Passagen, bei deren Ausführung seinen Zuhörern der Athem stockte. Eine Wiederholung des Accordes der linken Hand im 3. und 6. Takt macht sie überladen, und die Verkürzung der ersten Figur (Takt 2—4) von drei Takten auf zwei, wodurch sie der zweiten (Takt 5—7, bei Händel 6—8) gleich wird, zerstört das feine musikalische Formverhältniss noch mehr, denn die eigentliche Steigerung liegt eben darin, dass beide Gruppen nicht gleich gedehnt erscheinen, sondern die zweite gekürzt ist. Zugleich haben wir hierin eine echt Händel'sche Freiheit der Tonbewegung, die sich auch in den Accorden zeigt, über welche der jüngste Herr Bearbeiter zweimal (Takt 3 und 4) gestolpert ist. Das alles wird zerstört, wenn man die Aenderungen dieser Bearbeiter zulässt. Also hier wie überall dieselbe Wahrnehmung: jede genauere Untersuchung führt immer wieder auf das Original als das allein Sinnvolle zurück. Wer nun solche Dinge Kleinigkeiten und die Untersuchung derselben Pedanterie nennt, der weiss nicht was er sagt. Im Kleinen bewährt sich erst das Grosse, aus dem Einzelnen entsteht ein Ganzes, und wer die Aenderung auch des Unscheinbarsten gleichgültig ansehen kann, der vergisst, dass alle Zerstörung mit kleinen Durchlöcherungen beginnt. Die Musikwissenschaft wäre wahrlich ein nutzloses Ding, wenn sie nicht das gründliche Heilmittel dafür besässe.

Sonaten (Trios) für 2 Violinen und Violoncello ad libitum mit beziffertem Bass von **G. F. Händel.** Mit ausgesetzter Klavierbegleitung und Vortragszeichen herausgegeben von **Emil Krause.** Hamburg, G. W. Niemeyer. (1873.)

Nr. I (A-dur). Pr. 1 Thlr.
Nr. II (D-dur). Pr. 1 Thlr.

Das Vorwort ist 1873 geschrieben, also das Werk vermuthlich in jenem Jahre publicirt. Die bearbeiteten Nummern sind der zweiten Sammlung Händel'scher Trios entnommen. Wie schon der Titel angiebt, ist dieses kein blosses Arrangement der Musik für den Claviervortrag, sondern ein Wiederabdruck des Händel'schen Satzes mit ausgesetzter Clavierbegleitung, wie sie zu dem Vortrage jener Saiteninstrumente gespielt werden kann. Die harmonische Begleitung ist unaffectirt einfach und das ist ein Vorzug; steif ist dergleichen seiner Natur nach, namentlich auf dem Papier, denn es war niemals zum Ausschreiben bestimmt, sondern stets nur zu einem improvisirend begleitenden Vortrage, der sich dann änderte nach Lust und Laune, je wie dem Begleiter der Kopf stand oder die Saitenspieler ihren Part ausführten. Die Eigenthümlichkeit solcher Begleitungen besteht also darin, dass sich nur die Harmonien, nicht aber die Intervalle fixiren lassen. Vor der Hand sind solche ausgeschriebene Harmonisirungen noch eine Nothwendigkeit, weil diese Kenntniss und Kunstfertigkeit der gegenwärtigen Praxis abhanden gekommen ist; aber sie bilden hoffentlich nur den Uebergang zu einem Zustande, wo der Musiker und selbst der gebildete Dilettant es als eine Beleidigung ansehen wird, wenn man ihm solche ausgeschriebene Begleitungen in die Hand steckt. »Den Verehrern älterer Kammermusik dürfte die Herausgabe dieser Trios, in denen sich Händel's Originalität und Vielseitigkeit auf das deutlichste ausprägen, willkommen sein,« schliesst Herr Krause sein Vorwort. Wir glauben, dass diese Hoffnung sich bereits erfüllt hat und die beiden Stücke schon in weitere Kreise verbreitet sind. Wir empfehlen sie Allen, die zwei Geigen und ein Clavier zur Verfügung haben. Man braucht nicht bereits ein passionirter Verehrer der älteren Kammermusik zu sein, um sie lieb zu gewinnen — sie werden vielmehr noch Manchen, der bisher harmlos in den Tag hinein lebte, in einen Verehrer jener älteren Musikweise verwandeln, deren Schätze uns zur Zeit grösstentheils noch verschlossen sind.

Demselben Zwecke wird noch eine dritte Publication des Herrn Krause dienen können:

Trio-Sonate für zwei Violinen und Cello mit beziffertem Bass von Arcangelo Corelli, ausgesetzt und bearbeitet von Emil Krause. Hamburg, G. W. Niemeyer. (1875?) Pr. M. 2.

Eine Bemerkung S. 2 belehrt uns, dass dieses Stück das vierte einer als Opus 2 in Rom 1685 erschienenen Sammlung ist, theilt aber nicht mit, woher der Herausgeber die Musik entnahm; hierüber also noch ein Wort. Die Musik ist nicht etwa der überaus seltenen römischen Edition von 1685 entnommen, sondern dem ersten Bande von Corelli's Werken in den »Denkmälern der Tonkunst«. Wir hätten allerdings gewünscht, dass der Herausgeber seine Quelle genannt hätte, denn eine solche Anerkennung ist doch wohl die geringste Gegenleistung, die dafür dargebracht werden kann, dass der Autor nun auf so leichte Weise sauber und correct zugänglich gemacht ist. Wer erfahren will, wie der gedruckte Corelli bis dahin aussah, der nehme einmal die Ausgabe von Pepush zur Hand, die einzige bis dahin erschienene Partiturausgabe. Es ist nicht nur eine gesetzliche Pflicht, seine Quelle zu nennen, sondern zugleich eine Rücksicht auf die gemeinsame Wohlfahrt, denn wir helfen und fördern uns gegenseitig, wenn wir bei unseren Arbeiten einander nie aus dem Auge verlieren.

Corelli bedarf eigentlich keiner Empfehlung, wenigstens in England ist er noch heute ein familiärer Name. Aber bei uns ist er wenig bekannt, deshalb möchten wir auf obige Sonate die Aufmerksamkeit lenken. *Chr.*

Pariser Musikbericht.

Das alte und das moderne Ballet. Das Ballet: Sylvia von Léo Delibes.

(Nach de la Genevais.)

Scribe stellte den Satz auf, dass der Entwurf eines Theaterstückes niemals als gelungen bezeichnet werden könne, wenn zu seinem Verständnisse der Dialog nothwendig seie, und es dem Publikum nicht durch die Pantomime vollständig klar gemacht werden könne. Nach seiner Theorie wären der Dialog und der Stil absolut secundäre, wo nicht gleichgiltige Dinge bei einer Comödie oder einem Drama. Wirklich dürfte man auch, wenn man der Sprache gedenkt, die der Verfasser der *Camaraderie* und *Une chaine* führt, berechtigt sein, ihm zuzurufen: »Ihr seid ein Goldschmied, Herr Josse!« So hörten wir auch Herrn Duprez gegen das Ende seiner dramatischen Laufbahn, als seine Kehle bereits schon nicht einen brauchbaren Ton mehr besass, behaupten, dass die Stimme ein Hinderniss sei, um gut zu singen. Wie dem auch sein mag, so hat Scribe's Behauptung ihren guten Sinn, und man kann sich von dessen Richtigkeit überzeugen, wenn man ein Stück hinter einem geschlossenen Logenfenster ansieht. Was mich anbelangt, so ist mir dieser Versuch jederzeit gelungen, und ich zweifle nicht, dass von einem solchen Standpunkte aus beobachtet, Tartuffe und Hamlet sich als ausgezeichnete Pantomimen darstellen werden. Diese Darstellungskunst, welche der mit dem Mechanismus der Scene vor allen vielleicht am meisten vertraute Mann als einen Normalmaasstab empfahl, ist ganz einfach eine dramatische Form *sui generis*, die auf Gegenstände der antiken und modernen Mythologie angewendet, reizende Resultate erzielen kann.

Es scheint in der That, dass diese stumme Sprache die einzige ist, welche für die Familie der Elementargeister passt, die in dem leuchtenden Azur, in dem Krystall der Wogen und in den Tiefen der Erde hausen: der Dryaden, Nymphen, Gnomen, Undinen, Sylphen und Kobolde! Sobald wir sie sprechen lassen, gerathen wir in das Groteske der Feeerei, während das Ballet der Illusion freies Feld bietet und dem Idealen erlaubt, auf den Fittigen der Musik sich in der Luft zu tummeln. Uebrigens besitzt diese Sprache des Schweigens wie jede andere ihre Schriftzeichen und ihre Notation: man nennt sie nicht umsonst Choregraphie. Im vorigen Jahrhundert und wie ich glaube auch noch in den ersten Jahren des jetzigen wurde der choregraphische Theil eines Ballets oder einer Oper getreulich und sorgfältig durch specielle Bezeichnungen beschrieben in den Theater-Archiven aufbewahrt, nicht mehr und nicht weniger als die grossen Partituren des Repertoires. Unglücklicher Weise ist in den letzten vierzig Jahren dieser Gebrauch verloren gegangen, so dass, wenn irgend ein Theater-Director den Einfall hätte, eines oder das andere jener Werke wieder auf die Bühne zu bringen, deren Erfolg bereits der Legende angehört: Die Sylphide oder den hinkenden Teufel zum Beispiel, alles, die Figuren, die Pas und die Pantomime wieder neu festgestellt werden müsste. Zwar gehören die berühmten Darstellerinnen jener Werke, Marie Taglini und Fanny Elssler noch dieser Welt an: allein weder die eine noch die andere wäre wohl im Stande, uns aus der Noth zu helfen, denn die Beine scheinen ebenfalls ihr Gedächtniss zu haben, welches wie das des Herzens nach und nach erlischt.

Als man kürzlich *Herculanum* wieder vornahm, stellte sich diese Schwierigkeit heraus: man fand wohl die Musik vor, aber was man zu dieser Musik tanzte und mimisch darstellte, war ein todter Buchstabe geworden, und das einzige Mittel, aus dieser Verlegenheit heraus zu kommen, bestand darin, wieder ganz von neuem anzufangen. Es würde deshalb weniger Mühe kosten, heute ein Ballet aus der Epoche von Gardel wieder aufzunehmen, als irgend ein berühmtes Intermezzo von Mazillier oder Coraly zu wiederholen, das uns zwingt, Neues zu schaffen, da jede Möglichkeit benommen ist, in die früheren Bahnen einzulenken. In dieser Beziehung etwas erfinden, ist leicht gesagt, aber im Vollzug sehr unbehaglich! Auf dem erwähnten Gebiete ist also das Feld der Thätigkeit sehr beschränkt; nachdem die antike Fabel erschöpft ist, muss man sich auf die mittelalterlichen Legenden verlegen. Kein Heil ausserhalb des alten Olympes und des Brocken! Seien es Undinen oder Najaden, Elfen, Tritonen oder Salamander, das Ballet kann aus dieser doppelten übernatürlichen Welt nicht heraus, und wenn es darüber hinausgeht, so geschieht es nur, um nach irgend einer unglücklichen Abschweifung in das Fach der Opéra-Comique oder der Bouffes-Parisiens wieder dahin zurückzukehren, wie es seiner Zeit Scribe und Auber mit *Marco Spada* begegnet ist, und wie es neulich mit *Coppélia* der Fall war, aus welcher weder alle Mühe des Herrn Léo Delibes, noch seine artige Musik ein gelungenes Ballet zu Stande bringen konnte.

Das Antike wäre sonach noch der einzige richtige Weg: *in rebus humanis est quidam circulus;* und wie oft hat man nicht schon diesen Cirkel durchlaufen? Die Sylphide und Gisella, die Peri, die Quelle und Sacontola haben uns mit Romantismus und Orientalismus gesättigt: wie wäre es, wenn wir nun ein wenig zu dem Himmel Homers, zu den Schäfern und Schäferinnen Theokrits zurückkehren würden? Wir verlangen nicht, dass man uns Mars und Venus oder die Netze des Vulkan wieder vorführe, das hiesse über unsere Wünsche hinausgehen; aber wir meinen, es wäre damit eine glückliche Reform zu versuchen, wenn wir den neugriechischen Stil zu Hülfe riefen, und es würde eine Chore-

graphie im Geschmacke der Dichtungen von André Chénier in gegenwärtiger Zeit viele Chancen zu gefallen besitzen. In diesem Sinne hat das Ballet, welches die Oper eben jetzt aufführt, seine originelle Seite; wir finden darin eine gewisse Rückerinnerung an das Rococo von Apulejus. Dass ein galanter Hirt eine Nymphe liebt und dass er den wilden Orion, den Schrecken der Wälder zum Nebenbuhler hat, der sie entführt, das findet sich überall; allein das Artige und Poetische bei dieser Geschichte beruht in der Entwicklung, in der geistreichen und feinen Lection, welche Eros, der schelmische Gott, der unbeugsamen Göttin giebt, indem er ihr auf einer Wolke abgespiegelt die Photographie ihrer Liebesgeschichte mit Endymion vorhält. Der musikalisch sehr bedeutende dritte Act bringt grosse Effecte durch Costüme, Tänze und Scenerie; das Schluss-Tableau insbesondere bezaubert durch seine ungemein malerische Anordnung; das ist Mythologie-Renaissance der besten Art, wie sie nur Altana oder Caraccio erträumen konnten. Sylvia, von Orion verfolgt, ruft die Unterstützung der Göttin an, die plötzlich auf der Schwelle ihres Tempels erscheint und auf einem wohlgezielten Pfeile das Ungethüm niederstreckt; aber alsdann entspinnt sich zwischen Diana und ihrer eingeschüchterten Nymphe ein sauersüsses Zwiegespräch, das ohne die Dazwischenkunft des Eros beinahe ins Tragische umschlagen würde, dieses kleinen Schäkers, der seiner Sache ganz sicher und im Stande ist, sein Epigramm der am wenigsten geduldigen Olympierin ins Gesicht zu schleudern. Die aufgebrachte Tochter Latonens verwirft Sylvien ihre verliebten Streiche mit dem Schäfer Amyntas, worauf Amor sie ganz sachte zur Nachsicht ermahnt, indem er vor ihren Augen ein gewisses erneuertes Bild von Girodet vorüberführt, um damit zu beweisen, dass, wenn die Nymphen der Diana die hübschen Schäfer lieben, auch die keusche Göttin selbst sie eben nicht immer verachtet hat.

Das ist die Moral der Geschichte, und ich wünschte gern dem Autor dazu zu gratuliren; aber der Zettel nennt uns nicht seinen Namen, er versteckt sich. Warum dieses Uebermaass von Bescheidenheit? Ein artiges Ballet schreiben, hat niemals Jemanden comprommittirt, man kann trefflich sprechen, wie irgend einer, auch ein Budget discutiren und doch in edelster Flamme für die göttliche Kunst Terpsichores entbrennen. Als Herr Jules Simon eines Tages von der Academie von Herrn de Remusat redete, sprach er über diesen Gegenstand eine grosse Wahrheit aus: »Ich kenne ein Nachbarland, wo man »schöne Romane geschrieben haben und doch Premier-Minister »werden kann, aber wir lieben auf der Bühne die Einheiten »und im Leben die Specialitäten.« Voltaire sagte von Newton: »Ich würde ihn noch weit mehr bewundern, wenn er nur ein »Vaudeville geschrieben hätte.« Herr de Remusat hatte damit angefangen, Lieder zu schreiben und sein beredter Panegyricus versicherte mit dem ganzen Ernste seiner Autorität, dass er deshalb für ihn nicht erröthe. Verlieren wir dabei nicht die Prinzessin von Elis aus dem Auge nebst noch vielen anderen Stücken und Balleten, welche durch die Theilnahme des Königs und des Hofes so sehr gefeiert wurden, und erinnern wir uns, dass seit Ludwig XIV. das Foyer der Tanzkunst stets sehr besucht gewesen ist.

Welch eine pikante Studie könnte ein geistreicher Mann über diese Literatur-Gattung schreiben, und wie interessant wäre es, das was uns heutzutage gefällt mit dem heroischen und pompösen Ballete des 17. Jahrhunderts zu vergleichen, dem Ballete-Scudery, das so vollkommen übereinstimmt mit den Treppen, den Terrassen und den Wasserkünsten von Versailles, dieser Welt der kostbaren Festlichkeiten und *grands Seigneurs* mit Perrücken! »Das Leben ist ein Traum«, sagte Calderon, und gerade das ist's, was uns an dem Schauspiele entzückt. Es ist als ob wir dadurch dem prosaischen Fortschleppen des Daseins entwischten: das Ballet ist für uns ein Traum. Keine andere Stimme als die des Orchesters zerstreut uns, und je mehr die Handlung sich zum Uebernatürlichen aufschwingt und in regellosem Schwanken in den reinen Regionen der Phantasie dahin schwebt, desto mehr hat sie Wahrscheinlichkeit zu gefallen. In dieser Beziehung scheint mir die Musik des Herrn Léo Delibes durch zu grossen Eifer und Ausdruck zu sündigen, sie dürfte sich mehr der Halbfarben bedienen. Die gegenwärtigen Musiker haben eine Wuth über jedes Sujet Partituren zu schreiben; eine Cantate, eine Vaudeville, alles dient ihnen zum Vorwande für eine grosse Oper, und anstatt dass ihre Musik, wenn sie ein Ballet componiren, nur zur Unterstützung der Pantomime und zur Begleitung des Tanzes dient, gewinnt sie sofort die Oberhand und sucht zu beweisen, dass der Tanz anstatt den Ton anzugeben nur Nebensache ist. Diese Musik zur Sylvia unterordnet sich niemals; ihre Eleganz, ihre Eigenthümlichkeit, ihre Bedeutsamkeit lassen uns nicht zur Ruhe kommen. Sie ist fortwährend blendend, und wir sind versucht, jeden Augenblick auszurufen: zum Henker mit den Tänzerinnen und dem Ballete, die uns hindern, so viele hübsche Sachen zu kosten! Unsere Väter dachten darüber sehr vernünftig, indem sie fanden, dass das Orchester genug leiste, wenn es als beredter und treuer Begleiter der Action diene, welche sich jenseits der Rampe abspielt. Wenn Herold, Halevy, Auber, Adam ein Ballet schrieben, so nahmen sie die Sache viel leichter; von der Situation hingerissen und in Mitten des raschen Verlaufs auf sich selbst vergessend genirten sie sich nicht, bei den Reichen zu borgen, und wir brachten dann einen köstlichen Abend damit zu, vor unseren Augen Tableaux aufeinander folgen zu sehen, denen Mozart, Beethoven, Rossini und Weber ihre strahlenden Farben geliehen hatten. Man konnte sich dabei ganz gehen lassen, während jetzt das Vergnügen, das wir geniessen, in uns gewissermaassen einen Widerstreit der intellectuellen Fähigkeiten hervorruft; sagen wir vielmehr, der Genuss hat völlig seine Natur verändert, und wir haben anstatt dessen eine Art von ästhetischem Interesse, das, wenn es auch nicht ohne Reiz ist, nichts desto weniger zugleich Anstrengung verursacht. Zwei Vorführungen nehmen uns gleichzeitig in Anspruch: das Stück und die Musik; wahrlich sehr gern möchten wir die Sangalli in ihrem graziösen Schweben verfolgen; aber siehe da, ein langsamer Walzer in Es-moll packt uns und bietet alles auf, um uns mit seiner duftigen Manierirtheit und durch seine Familienähnlichkeit à la Chopin abzuziehen. Später die Scene zwischen Sylvia und Orion würde unsere Aufmerksamkeit fesseln, wir würden uns gern den Verführungskünsten der anbetungswürdigen Nymphe überlassen; aber was fälls uns ein! Und das englische Horn, und diese Stelle der Violoncelle und diese Pizzicati der Violen auf den schlechten Taktheilen, alle diese Klangfarben und Feinheiten der Instrumentation, ist es denn nothwendig, dass das Orchester ganz vergeblich sich mit solchen Ziereréien abmüht? Kurz, statt dass der Componist sich einfach an das gegebene Drama hält, denkt er nur an seine Musik und ihre Effecte, er arbeitet auf eigene Rechnung, er hat nur die eine Idee im Kopfe: seine Sache von der des Sujets zu trennen, eine Partitur für die Ewigkeit zu schreiben und schliesslich sagen zu können: damit werde ich es todtschlagen!

München. *L. v. St.*

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 30. August 1876. **Nr. 35.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Hoffmann von Fallersleben als Lieder-Componist. — Zur Verbesserung des Musikunterrichtes. VI. — Anzeigen und Beurtheilungen (Studienwerke für Clavier [Kleine Fingerübungen von Louis Köhler, Op. 288. Sonaten-Studien von Louis Köhler, Op. 165]. Gesangsdiätetik [Die Gesundheitslehre der Stimme von Dr. L. Mandl]). — Anzeiger.

Hoffmann von Fallersleben als Lieder-Componist.

Wohl kein neuerer Dichter hat in so universeller Weise der singenden Welt Stoff zugeführt wie Hoffmann von Fallersleben. Er sang für die Kinderwelt, er nährte den patriotischen Sinn des Jünglings, er wandte sich an den ernsten Mann und auch der zartere Sinn der Frau findet bei ihm Nahrung genug, obwohl der kräftige Ton mehr in seiner Natur liegt und deshalb vorherrscht. Kurzum er singt für Alle und besingt Alles und seine Muse ist immer schlagfertig. Grundehrlich, grad und bieder, gemüthlich, nicht selten derb-jovial, war er ein Deutscher vom echtesten Schrot und Korn, der für die Einheit, Freiheit und Macht seines Vaterlandes begeistert in die Schranken trat. »Deutschland, Deutschland über Alles« so beginnt ja auch das Lied, das verbunden mit der Joseph Haydn'schen Weise zu »Gott erhalte Franz den Kaiser« zur deutschen Nationalhymne geworden ist, für Norddeutschland wenigstens, denn wo hier eine patriotische Feier stattfindet, da wird es gemeinschaftlich von Jung und Alt gesungen. Hoffmann steht unter den patriotischen Dichtern unseres Volkes und unserer Zeit obenan. Wie pries er die Gunst des Schicksals, dass sie ihn in seinen alten Tagen die Verwirklichung dessen noch erleben liess, wofür er gelebt, gesungen, gestritten und — gelitten hatte! Mit Vorliebe cultivirte er das Kinderlied, das kleine Volk weiss davon zu erzählen. Keiner verstand's aber auch wie er, allerliebst mit den Kleinen zu scherzen, liebenswürdig sich ihren Anschauungen zu nähern — ein Kind unter Kindern. Für sie wird er immer der gute Onkel sein, der ihnen was mitbringt. »Ich dichte für's ganze Volk«, pflegte Hoffmann zu sagen, und da ist's erklärlich, dass er häufig den Volkston anschlug. Wie er ihm gelang, wissen wir. Er hat sich auch den Ruhm eines volksthümlichen Dichters erworben. So liebte er auch, seine Lieder Volksweisen unterzulegen oder veranlasste Andere es zu thun. Meiner Ueberzeugung nach ist er freilich in Trennung von Wort und Weise des Volksliedes und Unterlegen eigener Worte zu weit gegangen, aber es herrschte nun einmal das Bestreben bei ihm vor, seine Lieder so viel irgend möglich in den Mund des Volkes zu bringen. Allerdings hat er hier manchen glücklichen Griff gethan und seine Lieder eingebürgert, andererseits aber scheinen häufig genug Wort und Weise nur mechanisch zusammen gefügt zu sein. Es sei dies nur vorübergehend erwähnt und auf die nachtheiligen Folgen hingewiesen, die das wohl in einzelnen Fällen, nicht aber im Allgemeinen zu vertheidigende Verfahren Hoffmann's gehabt hat. Denn nach ihm thaten unzählige Herausgeber von Liederbüchern dasselbe, aber mit viel weniger Beruf und Geschick und darunter hat unser schönes Volkslied sehr gelitten. In milderem Lichte erscheint die Sache, wenn für die betreffende Volksweise ein neuer Text speciell gedichtet wird, weil dann die Garantie grösser ist, dass etwas Einheitliches dabei herauskommt, und diesen Weg hat Hoffmann ohne Zweifel in zahlreichen Fällen eingeschlagen. Das werden die glücklichen Griffe sein, die er gethan. Er war eben Hoffmann, der Dichter, er besass zugleich Sinn und Verständniss für Musik und so gab er die Garantie und durfte thun, was kleinen Geistern zu thun verwehrt ist. Erzählte er doch selbst wohl, dass ihm, wenn er gedichtet, häufig genug eine Volksweise im Kopf herum gesummt sei, die dann nach der Geburt des Liedes sofort von diesem Besitz ergriffen habe oder das Lied von der Melodie, wie man wolle.

Seiner Natur entsprechend war Hoffmann von aller Musik die Volksmusik die liebste, namentlich die Volksweise, für die er auch ein ausserordentliches Gedächtniss besass. Er wusste eine grosse Anzahl Volksmelodien auswendig und gab deren, wenn die Gelegenheit es mit sich brachte und gerade ein begleitendes Instrument zur Hand war, ohne Zögern mit seiner Componistenstimme — schöner war sie nicht — zum Besten. Man hat dem Dichter vorgeworfen, dass seine Lieder manchmal theils zu reflectant, theils gewöhnlich um nicht zu sagen trivial, theils wenig inhaltsvoll seien. Wären Ausstellungen dieser Art auch gegründet, seinen Ruhm könnten sie nicht mindern, dazu hat er des anerkannt Schönen zu viel geschaffen. Wir können dreist fortfahren, stolz zu sein auf einen Mann, der nicht nur als Dichter, sondern auch als gelehrter Forscher so Bedeutendes geleistet und sich speciell um das Volkslied sehr verdient gemacht hat. Doch ich will den Literarhistorikern nicht ins Handwerk pfuschen, sie werden ihm, und besser als ich's vermöchte, in gerechter Würdigung seiner Verdienste den ihm gebührenden Platz schon anweisen. Hier habe ich's auch nur mit der musikalischen Seite Hoffmann's zu thun; da diese aber von seiner dichterischen nicht streng zu scheiden ist, so mag man sich das freie Präludium gefallen lassen.

Gar manchem dürfte kaum bekannt sein, dass der Dichter gern in der Musik dilettirte. Bei seiner Vorliebe für die Volksweise und seiner Lust zu singen musste ihm wohl der Gedanken kommen, zu versuchen, ob er nicht auch Melodien zu seinen Liedern erfinden könne. Denn gesungen wollte er sein, lieber gesungen wie gelesen, deshalb hielt er auch die Componisten warm, verkehrte gern mit ihnen und war ihnen dankbar, wenn sie seine Lieder in Musik setzten. Seine Versuche

nun, selbst Melodien zu erfinden, glückten, und so haben wir ihrer eine nicht unbeträchtliche Anzahl aufzuweisen. Hoffmann selbst giebt in seinem Verzeichniss der Compositionen seiner Lieder — das mir im Manuscript vorliegt — 32 an, die sich zerstreut in theils von ihm, theils von Anderen herausgegebenen Liedersammlungen und -Büchern vorfinden. Es kamen noch drei andere hinzu, die nicht von ihm angeführt sind, so dass die Gesammtzahl 35 wäre. Andere Dichter haben ebenfalls wohl einmal Melodien zu eignen Liedern erfunden — so fallen mir gerade ein Ernst Moritz Arndt und Carl von Holtei —, keiner aber war nur entfernt so fruchtbar wie Hoffmann. Natürlich hielt er sich an seine eigenen Lieder; eine Ausnahme macht das Lied von Friedrich Bobrik »Es sassen die Philister gereihet Mann zu Mann«, zu dem er ebenfalls eine Melodie geliefert hat. Möglich immerhin, dass sich noch weitere Ausnahmen finden, zur Zeit ist mir nur die eine bekannt. — Hoffmann's Melodien sind im volksthümlichen Ton gehalten, singen sich bequem, sind gut musikalisch gegliedert, melodisch gar nicht uninteressant und oft recht charakteristisch. Besonderen Schwung besitzt u. a. die Melodie zu »Wer singet im Walde so heimlich allein?« Das Lied »O wie ist es kalt geworden« mit seiner ansprechenden Melodie erfreut sich besonderer Beliebtheit und ist sehr verbreitet. Dass bei dem Bestreben des Dichters, seine Melodien volksthümlich zu gestalten, hie und da Anklänge an Bekanntes mit unterlaufen, ist nicht zu verwundern. Sie stören aber nirgend und sind eben so wenig im Stande, das Interesse an den Weisen abzuschwächen. Alles in Allem kann man nicht anders sagen, als dass die Melodien an sich betrachtet hübsch sind und werth, allgemeiner bekannt zu sein. Ich meine deshalb, es lohnte sich wohl der Mühe, wäre ganz im Sinne Hoffmann's und ein dem Altmeister gezollter Tribut der Dankbarkeit, wenn die Lieder mit des Dichters Melodien in einem Heftchen zusammengestellt veröffentlicht und so einem Jeden leicht zugänglich gemacht würden. Aufgefordert, die Zusammenstellung zu übernehmen, habe ich mich gern dazu bereit erklärt und möchte bei dieser Gelegenheit und im voraus auf die demnächst erscheinende kleine Sammlung aufmerksam machen und sie der Beachtung empfehlen. Ob ausser den vorliegenden noch andere gedruckte oder ungedruckte Melodien Hoffmann's existiren? Im Interesse der Sache möchte ich Alle, die Auskunft darüber geben können, um Mittheilung bitten.

Specifisch musikalisch war Hoffmann nicht, er liess sich lediglich vom Gefühl leiten, aber seine Weisen documentiren zum mindesten geläutertes musikalisches Gefühl. Dass daher bei Geburt der Kinder dieser seiner Muse musikalische Freunde von ihm öfters Hebammendienste verrichteten und die Kinder zur Welt oder vielmehr zu Papier brachten, lässt sich denken. Aehnlich verhält sich's auch mit den gedruckten mehrstimmigen Bearbeitungen seiner Melodien und den Clavierbegleitungen zu ihnen. — In dem Verzeichniss der Compositionen seiner Lieder bezeichnet Hoffmann stets mit »*H. v. F.*« sich selbst als den Componisten. Ich bemerke dies ein- für allemal, da ich bei namentlicher Anführung der Lieder die drei Buchstaben nicht unnöthig wiederholen möchte. Bei dem Liede »Wie lange soll ich noch fern dir sein?« hat Hoffmann — wahrscheinlich aus Versehen — sich nicht als Componisten desselben mit aufgeführt. Wir finden es mit des Dichters Weise unter Nr. 38 in seinen bei Engelmann in Leipzig (1862) herausgegebenen 44 Kinderliedern. Die Melodie des Liedes »Hört' ich nicht ein Vöglein singen?« scheint aus Hoffmann's letzter Zeit zu stammen und ist meines Wissens nicht gedruckt. In seinem Verzeichniss ist auch der Text nicht angeführt. Ich lernte die Melodie kennen durch einen Schüler von mir, einen damals hier studirenden Grossneffen des Dichters. Als derselbe etwa vierzehn Tage vor dem Tode Hoffmann's diesen in seinem Heim Corvey besuchte, copirte er auf Anregung des Dichters — der, beiläufig bemerkt, damals noch völlig gesund war — ausser drei Volksweisen auch diese Melodie. Er sollte versuchen, eine Clavierbegleitung zu den Liedern zu setzen. Allen vier Weisen waren von Hoffmann erste Strophen eigner Lieder untergelegt. Dies in Beziehung gebracht zu Nebenumständen anderer Art, werde ich in der Vermuthung bestärkt, dass wir's hier mit der letzten Melodie Hoffmann's, mit einer von dem greisen Dichter in seinem letzten, dem 76. Lebensjahre erfundenen Melodie zu thun haben und das wäre immerhin geeignet, uns dieselbe um so interessanter und werther zu machen. Dass sie, rein musikalisch betrachtet, der Mehrzahl ihrer Vorgängerinnen nachsteht, thut hier weniger zur Sache, denn in solchem Falle pflegt die Pietät in den Vordergrund zu treten. Sollte etwa ein anderer musikalischer Freund oder Bekannter des Dichters noch nähere Auskunft über die Melodie und ihre Entstehungszeit geben können, so wolle er nicht unterlassen es zu thun. Die acht Takte der Weise mögen am Schluss vorläufig Platz finden.

Ich gebe nun die Anfänge der Lieder — die Jahreszahl bezeichnet die Entstehungszeit —, zu denen der Dichter Melodien erfunden hat und führe die Sammlungen an, in denen sie gedruckt vorliegen, beides genau nach Hoffmann's Verzeichniss. Die beiden zuletzt erwähnten und vom Dichter nicht aufgeführten Lieder habe ich alphabetisch eingereiht, das Lied von Friedrich Bobrik steht am Schluss.

Bist du da, bist du da? 1861.
Vier und vierzig Kinderlieder Nr. 28.

Des Morgens, wann die Hähne krähen. 1825.
Soldatenlieder (Mainz 1851) Nr. 4. 3st., und in Erk, Volkslieder für Männerstimmen 2. Heft Nr. 13. 4st.

Eine kleine Geige möcht' ich haben. 1847.
Drei und vierzig Kinderlieder (1865) Nr. 12.

Es ist mir nirgend wohler. 1850.
Rheinleben (Mainz 1851) Nr. 13. 2st.

Die Losung bleibt: Tod oder Sieg! 1868.
Vaterlandslieder 1870. Nr. 29. 4st.

Fest gehalten den Zügel. 1858.
Die vier Jahreszeiten S. 30 und 43 Kinderlieder (1865) Nr. 18.

Heida, du liebe Maienzeit. 1826.
Rheinleben (Mainz 1851) Nr. 6. 2st.

Heissa! ich bin der fröhliche Mann! 1858.
Die vier Jahreszeiten S. 32. 2st.

Heute sind wir noch Soldaten. 1850.
Soldatenlieder (Mainz 1851) Nr. 2.

Hoch an dem Kirmsbaum. 1850.
Rheinleben (Mainz 1851) Nr. 15.

*) Hört' ich nicht ein Vöglein singen?

Husaren müssen reiten. 1827.
Soldatenlieder (Mainz 1851) Nr. 11.

Ja, wenn's nicht geht, so geht es nicht. 1823.
Soldatenlieder (Mainz 1851) Nr. 3 und Volksgesangbuch Nr. 86.

Leicht in dem Herzen. 1827.
Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 3.

Mädel des Oberlands. 1825.
Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 20. 3st.

Maiglöckchen läutet in dem Thal. 1843.
Die vier Jahreszeiten S. 15. 2st.

Mein bester Freund in dieser Zeit. 1850.
Rheinleben Nr. 11. 2st. Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 13. 4st.

*) Ist in Hoffmann's Verzeichniss nicht aufgeführt. Melodie Manuscript. Muthmasslich letzte Melodie des Dichters.

Mi Schätzli isch brummig. 1822.
In: Zweckloses Leben und Treiben 2 Jahr (Breslau 1829) S. 5. 6.

Mi Schätzli isch uf der Wanderschaft. 1822.
In: Erk, Volkslieder für Männerstimmen 1. Heft Nr. 56.

O lieber, guter Frühling, komm! 1828.
In: Erk, Volkslieder für Männerstimmen 1. Heft Nr. 53. 4st.

O wie ist es kalt geworden. 1835.
50 Kinderlieder Nr. 1 und Erk, Liederkranz 1. Heft Nr. 20.

Sei willkommen, lieber Frühling. 1848.
Die vier Jahreszeiten S. 4. 2st.

So ziehn wir durch die ganze Welt. 1851.
Soldatenleben (Berlin, K. W. Krüger 1852) Nr. 20.

Trarah, trarah, mit Hörnerschall. 1828.
Soldatenlieder (Mainz 1851) Nr. 10.

Trink, Kamerad! 1829.
Soldatenlieder (Mainz 1851) Nr. 9.

Unsere Reben laden zur Les' uns ein. 1850.
Die vier Jahreszeiten S. 60. 2st., in Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 11.

Unsre lieben Hühnerchen, 1845.
40 Kinderlieder Nr. 26.

Weil sich nicht halten lässt. 1850.
Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 6. 3st.

Wer singet im Walde so heimlich allein? 1823.
Deutsches Volksgesangbuch (Leipzig, W. Engelmann 1848) Nr. 164. — 4st. in Silcher, Volkslieder für vier Männerstimmen 4. Heft Nr. 11. Vergl. Unsere volksthümlichen Lieder von H. v. F. Nr. 962.

Wie finster ist die Nacht. 1851.
Soldatenleben (Berlin, K.W. Krüger 1852) Nr. 16. 2st.

*) Wie lange soll ich noch fern dir sein?
44 Kinderlieder (Leipzig, W. Engelmann) Nr. 38.

Wir preusssschen Husaren sind flink bei der Hand. 1841.
Soldatenleben (Berlin 1852) Nr. 10.

Wir preussischen Jäger sind wohlgemuth. 1825.
Soldatenleben (Berlin 1852) Nr. 5.

Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald. 1824.
Volksgesangbuch (Leipzig, 1848) Nr. 178 und 4st. in Erk's Volksliedern für Männerstimmen 1. Heft Nr. 6 und daraus in W. Greef's Männerliedern 6. Heft Nr. 8. — Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 22. 4st. — H. v. F. Vaterlandslieder 1870. Nr. 8. 4st.

**) Es sassen die Philister gereihet Mann zu Mann.
Deutsches Volksgesangbuch von Hoffmann von Fallersleben (Leipzig, W. Engelmann 1848) Nr. 62.

Mel. von H. v. F.





Göttingen. *E. Hille.*

*) Ist in Hoffmann's Verzeichniss nicht angeführt.

**) Text von Friedrich Bobrik. In dem erwähnten Verzeichniss nicht angegeben, weil dasselbe nur eigne Lieder Hoffmann's enthält.

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes.

Von A. Tuma.

(Fortsetzung.)

VI.

Die Erzeugung des Claviertones bewirkt der im Innern des Instrumentes angebrachte Mechanismus, und da diesem die Taste als Hebel dient, so hängt die Beschaffenheit der erzeugten Töne und Tonverbindungen nicht blos von der Beschaffenheit der bei der Tonerzeugung mitwirkenden Theile des Instrumentes überhaupt, sondern insbesondere auch von der Beschaffenheit der Tastenbewegungen ab.

Soll durch die Bewegung einer Taste überhaupt ein dynamischer Effect, wenn auch der denkbar geringste (also ein äusserst leiser Ton) erzielt werden, so muss die Bewegung der Taste mit einer gewissen Geschwindigkeit vor sich gehen und die Bewerkstelligung dieser Geschwindigkeit erfordert die Einwirkung einer bestimmten Kraft; ist daher die letztere zu gering, um der Taste die zur Erzielung dieses denkbar geringsten dynamischen Effectes erforderliche Bewegungsgeschwindigkeit zu ertheilen, so bleibt die Tastenbewegung wirkungslos, d. h. es tritt auch nicht der leiseste Ton in die Erscheinung. Wirkt auf denselben Punkt der Taste eine grössere Kraft, so erfährt auch die Bewegungsgeschwindigkeit der Taste eine verhältnissmässige Vermehrung, und zwar ist die Geschwindigkeit der Tastenbewegung und folglich auch der dadurch erzielte dynamische Effect stets so viel mal grösser als die auf den stabilen Angriffspunkt wirkende Kraft es ist. Dabei bleibt der Weg, den der Angriffspunkt und jeder andere Punkt der Spielfläche während der Bewegung zurücklegt, immer derselbe; wird der Weg vermindert, so muss zum Zwecke der Erzielung eines gleichen dynamischen Effectes, die auf den betreffenden Angriffspunkt wirkende Kraft so vielmal vermehrt werden, als der Weg vermindert wurde.

Es giebt bekanntlich verschiedene Constructionen der in den Clavieren angebrachten Mechanik und auch Claviere von diesfalls gleicher Beschaffenheit weichen bezüglich des zur Erzeugung der verschiedenen Grade der Tonstärke erforderlichen Kraftaufwandes von einander ab, und da bei verschiedenen Instrumenten auch bezüglich der Gang- oder Fallweite der Tasten und der sogenannten »Schnabelluft« Verschiedenheiten bestehen, so können gegenüber bestimmten dynamischen Effecten auch keine allgemein zutreffenden Bewegungsbedingnisse bestehen und zwar um so weniger, als auch bei ein und demselben Instrumente Tasten, die weiter nach links liegen, schwerer in Bewegung zu setzen sind, als dies bei den Tasten der höheren Octaven der Fall ist,*) es dürfte jedoch ziemlich das Richtige getroffen sein, wenn gesagt wird, dass sich im Allgemeinen das vordere Ende einer Untertaste wenigstens mit einer Geschwindigkeit von 11 Millimeter in der Secunde bewegen, dabei der genannte Tastentheil seinen ganzen Fallraum durchlaufen und bei Tasten der zweigestrichenen Octave eine Druckkraft von etwa 8 Dekagramm auf diesen Tastentheil wirken muss, wenn als geringster dynamischer Effect der Bewegung der denkbar leiseste Ton in die Erscheinung treten soll.

*) In der Neuzeit beginnt man diese jedenfalls zu den Fehlern der Mechanik zählende Ungleichheit durch Einlagerung von Blei zu beseitigen.

Der Fallraum eines vorderen Untertastenendes beträgt durchschnittlich ca. 7 Millimeter, es kann also ein auf diese Weise erzeugter Ton erst 1/2 Secunde nach dem Anfange der Bewegung eintreten und folglich auf dieselbe Weise die Erzeugung sehr leiser gebundener Töne, wobei, wie dies beim *Legato* immer zu geschehen hat, die Rückbewegung der einen Taste nicht nur gleichzeitig mit der tonerzeugenden Bewegung der anderen Taste, sondern auch genau mit derselben Geschwindigkeit wie die letztere vor sich gehen muss, nur höchstens mit einer Geschwindigkeit von 240 Anschlägen in der Minute bewerkstelligt werden. Bei diesem Sachverhalte wäre sowohl die Ausführung trillerartiger Tonfiguren, als auch überhaupt die Erzeugung des *pianissimo* in einer die genannte übersteigenden Geschwindigkeit unmöglich, wenn nicht, wie oben angedeutet wurde, durch Verkürzung des Weges des als Angriffspunkt dienenden Tastentheiles und durch die dieser Verkürzung verhältnissmässig entsprechende Vermehrung der Bewegungsgeschwindigkeit der gedachte Zweck erreicht werden könnte; da aber die Vermehrung der Geschwindigkeit wieder eine verhältnissmässig grössere Kraft erfordert, so ist es erklärlich, wenn Kinder und Personen, die nur geringe Muskelkraft besitzen, schnell auf einander folgende Töne von der genannten Stärke nicht erzeugen können und ihr Spiel in dynamischer Beziehung auch nach dieser Seite hin bedeutenden Einschränkungen unterworfen ist.

Das grösste Ausmaass der Kraft jedes Fingers lässt sich mit Hilfe eines entsprechend construirten Dynamometers (eines einfachen zweiarmigen Hebels, dessen einer Arm, ähnlich wie bei der Schnellwage mit einem Gewichte von bekannter Schwere belastet ist) bestimmen, und da andererseits das zur Erzeugung jedes Grades der Tonstärke erforderliche Kraftausmaass in ähnlicher Weise (etwa mittelst eines Druckkraftmessers oder auch durch blosse Belastung) bezüglich jedes in Anbetracht der Fingerlängen auf den Tastenflächen möglichen Angriffspunktes*) ebenfalls ermittelt werden kann, so lässt sich auch feststellen, welchen Grad der Geläufigkeit ein Lernender zufolge seiner gegenwärtigen Muskelkraft, die sich aber selbstverständlich im Laufe der Lehrzeit durch entsprechende Kraftübungen oft noch bedeutend erhöhen lässt, in diesem Augenblicke eben entwickeln, d. h. was von ihm in diesem Punkte überhaupt verlangt werden kann.

Dass die genaue Kenntniss der physischen Leistungsfähigkeit des Lernenden keinem Lehrer fehlen soll, ist klar; aus dem Gesagten geht jedoch auch hervor, dass aus den Tastenbewegungen und ihrer Beschaffenheit nicht nur Fehler gegen die Reinheit des Spieles, den Takt und die Geschwindigkeit der Tonerzeugung, sondern auch Fehler bezüglich des *Legato* oder des *Staccato* und gegen die Richtigkeit der Bindung oder Trennung der Töne, und unter gewissen Bedingungen sogar Fehler dynamischer Natur ersichtlich sind, es kann daher beim Lehren und Lernen das Auge in jeder Beziehung als »Lehrmeister des Ohres« fungiren, und es ist um so mehr geboten, dem Auge dabei diese Stelle zuzuweisen, als das Ohr der Lernenden alle zur richtigen und verlässlichen Beurtheilung eigener und fremder Leistungen erforderlichen Eigenschaften nie besitzt, und auch Ausgelernte, nämlich ausübende Musiker und Kritiker, ein jeden Defect der Tongebung und dessen Ursache erkennendes Gehör nicht besitzen können, wenn die Ausbildung des letzteren nicht in ausgiebigster Weise durch das Auge vermittelt wurde.

Geschieht die Rückbewegung einer Taste in demselben Augenblicke und genau mit derselben Geschwindigkeit wie die Anschlagsbewegung einer anderen Taste, so liegen zusammenhängende Tastenbewegungen vor und die dadurch erzeugten Töne erscheinen (wie schon oben gesagt wurde) verbunden;*) durch nicht zusammenhängende Tastenbewegungen werden durch Pausen getrennte oder auch kurz abgestossene Töne erzeugt. Vollbringt eine Taste eine Anschlagsbewegung vor der Rückbewegung der früher angeschlagenen Taste, oder vollbringt von zwei gleichzeitig angeschlagenen Tasten die eine ihre Rückbewegung früher als die andere, so entstehen ungleichartige Tastenbewegungen; erscheinen die genannten Arten der Tastenbewegungen mehr oder weniger gleichzeitig vertreten, so ist die Tastenbewegung eine gemischte. Werden die in dem folgenden Beispiele bei a, b, c und d verzeichneten Notengruppen mit Genauigkeit gespielt, so werden der Reihe nach zusammenhängende, nicht zusammenhängende, ungleichartige und gemischte Tastenbewegungen ersichtlich.



Aus Nr. 24 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter ist bekannt, dass jede auf die einmalige oder mehrmalige Bewegung einer Taste oder auf gleichzeitige oder nicht gleichzeitige Bewegung mehrerer Tasten abzielende Verrichtung eine Spielmanipulation genannt wird.

Eine Spielmanipulation wird entweder nur von einer Hand oder vereint von beiden Händen ausgeführt; im ersten Falle ist sie eine vierhändige und im zweiten Falle eine zweihändige Spielmanipulation.

Als Bestandtheile der Spielmanipulationen erscheinen die im Artikel V. angeführten Gliederbewegungen; ordnet man, zuerst nur die Glieder der einen Extremität ins Auge fassend, die Gliederbewegungen mit Rücksicht auf die Qualification jeder einzelnen in Gruppen, so erhält man bei logisch richtigem Vorgehen vier Gruppen von Gliederbewegungen, wodurch sich durch Effectuirung der letzteren eben so viele einhändige Spielmanipulationen ergeben, nämlich

1) Eine Spielmanipulation, bei welcher sowohl die Stellung des Armes, als auch die Fingerstellung unverändert bleibt.**)

*) Dass zur Erzielung gleicher dynamischer Effecte auf mehr nach rückwärts liegende Punkte der Tastenflächen grössere Kräfte wirken müssen als auf der vorderen Claviaturseite näher liegende Angriffspunkte, ist ein Uebelstand, dessen Beseitigung nur etwa durch Umwandlung der einfachen in zusammengesetzte Hebel gelingen könnte.

*) Bei wiederholtem Anschlagen einer Taste kann die genaue Verbindung der Klänge nur geschehen, wenn der Mechanismus des Instrumentes gestattet, durch eine nicht ganz vollständige Rückbewegung der Taste zu bewirken, dass der Hammer einen Augenblick früher auf seinem Ruhepunkte anlangt, als dies bei dem betreffenden Dämpfer der Fall ist, so dass durch die unvollständige Rückbewegung und die dieser rasch folgende wiederholte Anschlagsbewegung der Taste der wiederholte Anschlag des Hammers noch vor der vollständigen Abdämpfung der Saiten bewerkstelligt werden kann. Der Gebrauch des Pedals bleibt hier selbstverständlich ganz unberücksichtigt und zwar schon aus dem Grunde, weil diese Vorrichtung, durch deren Benutzung beim Spiele das Ohr nicht selten erheblich beleidigt wird, früher oder später den Anforderungen des guten Geschmackes und des echten Kunstsinnes zum Opfer fallen wird, wenn es nicht gelingt, dieselbe noch so weit zu vervollkommnen, dass dadurch das Fortklingen jedes beliebigen Tones und jeder beliebigen Tongruppe nicht (so wie es z. B. auch mittelst der »Prolongation« nur möglich ist) blos bedingt, sondern unbedingt bewirkt werden kann.

**) Armstellung und Fingerstellung bleiben unverändert, wenn

2) Eine Spielmanipulation, bei welcher nur der Arm die vorbereitenden Bewegungen ausführt, die Fingerstellung aber nicht verändert wird.
3) Eine Spielmanipulation, bei welcher der Arm ruhig bleibt, die Fingerstellung dagegen Veränderungen erleidet, und endlich
4) Eine Spielmanipulation, bei welcher sowohl die Stellung des Armes, als auch die Fingerstellung verändert wird.

Da sich beide Hände an der Ausführung einer Spielmanipulation gleichzeitig oder nicht gleichzeitig betheiligen können, also jede einhändige Spielmanipulation mit jeder andern einhändigen Spielmanipulation gleichzeitig oder nicht gleichzeitig in Verbindung treten kann, so giebt es zweiunddreissig zweihändige Spielmanipulationen, die zur Hälfte bei gleichzeitiger und zur Hälfte bei nicht gleichzeitiger Thätigkeit beider Hände möglich werden.

Die Aufgabe des Unterrichtes in der Mechanik und Technik des Clavierspieles besteht nun darin, zu bewirken, dass der Schüler alle einhändigen und alle zweihändigen Spielmanipulationen, soweit es die Realisirung seines Lernzweckes erfordert, *)

a) mechanisch richtig,
b) mit Benutzung gegebener rhythmischer Grundlagen,
c) mit Berücksichtigung vorgeschriebener Stärkegrade und Tempoalterationen, und endlich
d) mit der erforderlichen Geschwindigkeit

ausführen lerne.

Der oben gegebenen, die erste Spielmanipulation betreffenden Begriffsbestimmung zufolge, hat der Schüler, um diese Spielmanipulation mechanisch richtig ausführen zu lernen, die Formirung der Hand, die Bildung von Fingerstellungen und die vom ersten Fingergelenke ausgehenden Anschlags- und Rückbewegungen zuerst auf dem Wege des Freiturnens und dann mit Benutzung einer Claviatur und zwar die Anschlags- und Rückbewegungen in Anbetracht der oben angeführten Arten der Tastenbewegungen, durch das Studiren aller Fingerfolgen auf Grundlage jeder Hauptfingerstellung und einer Auswahl von Nebenfingerstellungen einzuüben und auf diese Uebungen um so sicherer die grösste Sorgfalt zu verwenden, weil sonst, wie schon in Nr. 18 Sp. 274 gesagt wurde, alle darauf verwendete Zeit und Mühe verloren sein würde.

---

weder der Arm, noch die Finger vorbereitende (Seiten-) Bewegungen ausführen.

*) Vergl. Nr. 7 Sp. 97 und Nr. 8 Sp. 115.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Studienwerke für Clavier.

Kleine Fingerübungen abwechselnd mit unterhaltenden Uebungsstücken in progressiver Folge für Klavierschüler der untern Stufe von **Louis Köhler.** Op. 288. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 4. (Nr. 14268.)

In Herrn Köhler's »Führer durch den Klavierunterricht« findet man zwar schon, wie der Autor hier im Vorworte versichert, »ein reichhaltiges, nach Schwierigkeitsstufen geordnetes Verzeichniss von Klavierwerken aller Art für's ganze Leben«; aber der Verfasser muss doch der Ansicht sein, dass sich in dem Uebungsmaterial für die untere Stufe noch eine Lücke befindet, sonst würde er diese »24 Uebungen und Stückchen« wohl nicht zu Markte gebracht haben. Sie sind so geordnet, dass zuerst eine Uebung folgt und sodann ein »Stückchen«; von jeder Art giebt es hier also ein Dutzend. Die »Stückchen« haben Ueberschriften wie »Das Kind singt ein Liedchen« — »Gute Laune« — »Sanfte Klage« — »Unter der Vigne« — »Ave Maria« — »Der erste Veilchenstrauss« — »Kreiselspiel« — »Steyerbub« — »Schmeichelkätzchen« und dergleichen. Einige Zeilen zur Anweisung der Einübung dieses Stoffes sind dem Hefte vorgesetzt; diese bilden aber auch das einzige Gute, was wir in dem Werke entdecken können. Fingerübungen für alle Stufen hat man in Hülle und Fülle, die vorliegenden sind nicht besser und nicht schlechter als viele andere, aber bei weitem nicht so schrittweise methodisch und daher auch nicht so instructiv, wie manche von ihnen. Was nun aber den Einfall betrifft, auf jede Uebung ein unterhaltendes Stückchen folgen zu lassen, so ist das die Pädagogik nach der Zuckertheorie. Man legt sogleich ein Stück Zucker oder Zuckerwaare auf das Clavier und lässt die Andeutung fallen, dass dasselbe in das Eigenthum des kleinen Hoffnungsvollen übergehen werde, sobald derselbe die Uebung in Gehorsam überstanden. Wir bestreiten schlechtweg, dass dieses gute oder richtige Pädagogik ist, und thun es um so entschiedener, weil diese Tändeleien unter den deutschen Clavierlehrern jetzt fast allgemein zu grassiren scheinen. Die Stückchen, schreibt Herr Köhler vor, »müssen auswendig gelernt werden«. Wir glauben nicht, dass die hier vorgelegten Trivialitäten, welche auch in der Begleitung oft recht mangelhaft bedacht sind, solches verdienen. An Kindern läuft zwar Vieles ab, wie Wasser, ohne dauernde Spuren zu hinterlassen; aber die unaufhörliche Abfütterung mit seichten Compositiönchen im frühesten Alter kann nicht ganz ohne nachtheilige Folgen sein, sei es auch nur wegen der Ueberschriften. Das Auswendiglernen ist gut und überall zu empfehlen, aber die richtige Auswahl ist die Hauptsache. Gestärkt und gereift wird das Gedächtniss nur durch Stücke, die inneren Zusammenhang haben, und viele Schulen oder andere Uebungswerke bieten dieselben in grosser Auswahl. Wir sind also leider ausser Stande, dem vorliegenden Hefte seine Existenzberechtigung zu bescheinigen.

Wenden wir uns zu einer erfreulicheren Publication desselben Autors:

Sonaten-Studien in Sätzen klassischer und neuerer Meister als nothwendiges Material für den Klavier-Unterricht zubereitet und mit theoretischem Texte herausgegeben von **Louis Köhler.** Op. 165. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (Nr. 14060.) In 2 Bänden.

Erster Band: Nr. 1—6. 4 Seiten Vorwort und 179 Seiten Musik. Preis M. 9.

Der erste Band dieser auf zwei Bände berechneten Sammlung liegt uns erst vor. Unter den auf dem Titel angegebenen Nummern 1 bis 6 sind nicht etwa einzelne Sätze zu verstehen, sondern Uebungsgruppen, von denen der erste Band also sechs enthält. Im Ganzen bringt er 46 Stücke, welche so vertheilt sind: Gruppe I: Nr. 1—12; Gruppe II: Nr. 13—19; III: 20—26; IV: 27—32; V: 33—40; VI: 41—46. Der Fortschritt in der Anordnung dieses Materials ist, wie man leicht errathen wird, nach pädagogischen Zwecken geordnet. Das Werk verdient eine eingehende Besprechung, der wir uns um so lieber unterziehen, weil hier fast nur Gutes zu berichten ist.

Unter den ausgewählten Meistern sind Clementi und Kuhlau ganz besonders berücksichtigt, weil sie »auf unterer Stufe der Technik so natürlich Begrenztes, Handliches und Solides geliefert haben, dass sie noch eine fortwährende Dauer haben werden, wie man solche z. B. Czerny und Anderen wohl nicht bestimmt zuerkennen mag.« (S. III.) Mit anderen Worten ausgedrückt: Clementi und Kuhlau waren grössere, gediegenere Musiker, als Czerny und seines vielschreibenden Gleichen, da-

ber nicht zu verwundern ist, dass ihre Werke länger dem Zahn der Zeit trotzen. Namentlich gilt dies von Clementi. Ueber ihn sagt Herr Köhler zur Würdigung seiner Verdienste auch für die oberen Stufen der Clavierübung: »Weiter hinauf hat Clementi vor allen andern Meistern die technische Satzform in so musikalisch gediegenen Compositionen cultivirt, dass sie gerade wegen der Abwesenheit höher fluthender Phantasie und gerade wegen seiner temperirten Gefühlsweise zu nützen vermag, wie sonst kein Meister: denn der Schüler kann so mit der nöthigen Reflexion die Correctheit im Spielen einer Compositionsform überwachen, die auf jeder Stufe erst an und für sich zu bewältigen ist, bevor sie, mit tieferm Gehalt verbunden, als höheres Kunstwerk zur Ausführung kommen kann.« Diesem möchten wir noch bethätigend und weiterführend hinzusetzen, dass die grosse Bildungskraft, welche Clementi im Formellen dauernd besitzt, sich auch aus der Stellung erklärt, welche er einnimmt. Er als ein Römer vereinigte die italienische Kunst des Clavierspiels mit der deutschen und brachte durch diese Verschmelzung jene festere geläutertere Form hervor, welche dann ein Muster blieb. Wenn man diesen Gegenstand also nicht lediglich schulmässig technisch, sondern auch einmal historisch übt und betrachtet, so wird selbst dann Clementi von seiner hohen Stellung nichts einbüssen, Kuhlau, Dussek und Hummel dagegen werden bedeutend absinken. Wir bemerken dieses hier, um Herrn Köhler's Urtheil über die Letzteren etwas zu beschränken, welches lautet: »Dussek, als der modernere, frischere Clementi, bringt mehr Sinnenreiz in nicht immer ganz so kunstvoller und grundsolider, doch fast immer tüchtiger, annehmbarer Form. Hummel vereint Beide auf höherer Stufe in sich und verschmelzt mit ihnen seine weiter vorgedrungene, glänzendere Technik.« In letzterem ist zu viel gesagt. Hummel's Sätze erscheinen gehaltvoller und seine technischen Künste glänzender, weil er uns in Gedanken und Ausführungsweisen näher steht; aber als ein Clementi in höherer Potenz kann er deshalb nicht bezeichnet werden. Wenn Clementi gestrichen wird, so fehlt ein Bindeglied in der Entwicklung dieses Zweiges der Kunst; wenn Hummel ausgelassen ist, so fehlt nur ein bedeutender glänzender Meister. Der Letzte hatte bei weitem nicht den dauernden Einfluss, der Clementi zuerkannt werden muss, und hiernach bemisst sich ihre eigentliche Bedeutung. Von unsern bekannten deutschen Grössen heisst es dann: »In Haydn und Mozart ist es die poetisch erregte Stimmung und blühend knospende Phantasie, welche die Form nur als Mittel zu dem Zweck gebraucht, die Seele zu bewegen, das Herz zu rühren und zu erfreuen; zugleich aber hält sich ihr technisches Material in den Grenzen jener anderen Meister, so, dass ihre Werke geeignet sind, das, was der Schüler in der Formenbehandlung bei den Letzteren (Clementi, Kuhlau etc.) lernte, bei Haydn und Mozart in höherem Sinne zu verwenden. Wie diese Meister zu den vorigen, so steht Beethoven zu ihnen: sie schufen aus engerer Lebenssphäre, er aber vertrat in seiner Individualität eine Welt« u. s. w. In diesen Worten liegt gewiss viel Zutreffendes, wie es ja unzweifelhaft ist, dass Haydn und Mozart an musikalischer Tiefe die genannten und andere Pianoforte-Componisten weit überragen; aber die ganze Art zu urtheilen will uns nicht die richtige scheinen. Eine derartige Gegensätzlichkeit in den Vergleichen hat Ueber- und Unterschätzung zur Folge. Wird von Haydn und Mozart »die Form nur als Mittel zu dem Zweck gebraucht, die Seele zu bewegen« u. s. w., so muss man schliessen, dass sie bei den anderen genannten Meistern Selbstzweck ist, und dadurch sinkt für den, der Herrn Köhler's Worten Glauben schenkt, ihre Musik zu einer leeren klingenden Technik herab. Ist es aber auch an und für sich richtig, dass Haydn und Mozart die Form immer nur als Mittel zu dem Zwecke gebrauchen, um diese und jene Wirkung auf Herz und Seele zu erreichen? Enthalten ihre Sonaten nicht eine stattliche Reihe von Sätzen, welche Füllstücke ohne höheren Gehalt sind, und beruht Herrn Köhler's Sammlung nicht auf dem Grundsatze, »das bleibend Gute« aus denselben hier zusammen zu stellen? Der Verfasser redet ihnen trotz des hohen Lobes aber auch sofort wieder etwas Verkleinerliches nach, indem er sie in eine »enge Lebenssphäre« steckt, ihrem Collegen Beethoven dagegen eine »Welt-Individualität« zuerkennt. Wir glauben, unsere grossen Wiener Meister würden Herrn K. gern das Lob schenken, wenn er dafür seinen Tadel zurück nehmen wollte, denn er hat es gemacht, wie die Berliner Kritiker zu Haydn's Lebzeiten, von denen dieser sagte, sie erhöben ihn heute bis an die Wolken und schlügen ihn morgen hundert Klafter tief in die Erde. »Sie schufen aus engerer Lebenssphäre, Beethoven aber vertrat in seiner Individualität eine Welt« — was um des Himmels Willen hat dieses mit Sonaten zu thun, wo es nur auf schöne Musik ankommt? Wenn doch eine solche Art zu urtheilen endlich aufhören wollte! Wahrlich, wir verderben dadurch uns und Andern in einem weitgreifenden Maasse die unbefangene Freude an unsern Meistern. Beethoven ist von dieser Sammlung ausgeschlossen und mit Recht, es sind aber in der Vorrede die Nummerfolgen angegeben, in welchen seine Sonaten neben und nachher zu spielen sind, was als Wink von einem so erfahrenen Lehrer sehr nützlich ist. Wenn, wie vorbin gesagt wurde, Haydn's und Mozart's »technisches Material in den Grenzen jener anderen Meister sich hält«, so ist dieses natürlich nur allgemein zu nehmen, im Sinne eines fortschreitenden Unterrichts, nicht etwa historisch oder stilistisch; denn in letzterer Hinsicht steht Clementi sogar höher als Haydn, welcher sich zu einem grossen Theile an Philipp Emanuel Bach bildete. Den Letzteren hat Herr Köhler nicht aufgenommen; wir machen ihm daraus keinen Vorwurf, sondern wollen mit unseren Worten nur betonen, dass seine Aneinanderreihung und Beurtheilung der verschiedenen Meister lediglich den vorliegenden Unterrichtszweck im Auge hat und hiernach bemessen werden muss.

Die Sammlung (dieser erste Band nämlich) bringt in sechs Gruppen insgesammt 46 Stücke von folgenden fünf Meistern: 14 von Clementi, 8 von Kuhlau, 5 von Dussek, 7 von Haydn und 12 von Mozart. Wir sagen Stücke, nicht Sonaten, denn es sind lauter einzelne Sätze. Eine solche Auslese ist ganz richtig, weil sich mit ganzen mehrsätzigen Sonaten schwerlich eine technisch schrittweise fortgehende Uebung herstellen lässt. Ob aber die weiteren musikalischen Gründe, welche der Herr Verfasser für seine Auswahl anführt, ebenso richtig befunden werden können, möge der Leser selber beurtheilen. Er schreibt: »Es giebt, namentlich unter den vor-Beethoven'schen Schöpfungen, verhältnissmässig wenige Sonaten, deren Folgesätze mit dem Hauptsatze einen nothwendigen innern Zusammenhang haben: sie sind (wie ja auch bekanntlich die Bach'schen Präludien und Fugen im Wohltemperirten Clavier) sehr oft nur äusserlich, in der Tonart, verwandt, neben einander gestellt und glücklichsten Falls im Allgemeinen mehr oder minder geistesverwandt, so nämlich, dass sie den Hauptsatz, als Charakter personificirt, in verschiedenen Stimmungssituationen, ruhiger, erregter, darstellen, während jedoch jener seinen eigentlichen Lebenslauf in sich selber abschliessend zur Darstellung zu bringen pflegt und, der Folgesätze nicht bedürftig, unbedingt als selbständiger einzelner Satz für sich allein stehen kann. Der Hauptsatz der Sonate war es immer (und häufig sogar allein), der aus dem Impuls höherer Eingebung entstand und so auch das Beste, Kräftigste des schaffenden Meisters wurde; die übrigen Sätze wurden (von Beethoven hier abgesehen) gar vielfach nur der äussern Forderung wegen hinzu componirt und stehen darum dem ersten meistens nach. Dass jedoch unter den Nebensätzen auch Vorzügliches

in seiner Art existirt, ist unleugbar. Jedenfalls aber waren die vorhin erwähnten Umstände ein Grund, weshalb das länger dauernde Einüben ganzer (älterer) Sonaten selten gern geschah und weshalb immer nur gewisse schönste — und zwar namentlich erste — Sätze davon studirt wurden — ein Grund aber auch, um die Vereinzelung der Sätze (zu Vortrags- wie zu Sammelstücken) als statthaft erscheinen zu lassen.« Wie schon gesagt wurde und hier wiederholt werden soll, eine derartige Auswahl zu Unterrichtszwecken ist durchaus statthaft, sie findet ihre natürliche und völlig ausreichende Erklärung in ihrem Zwecke. Dasselbe muss von der Vereinzelung der Sonatensätze zum Vortrage gesagt werden; eine solche Trennung ist zwar weniger empfehlenswerth und wird auch seltener stattfinden, wird aber da, wo sie erscheint, ihre genügende Begründung in der augenblicklichen Lage haben. Die Rechtfertigung eines solchen Verfahrens aber aus dem Werth der Sache herholen, erscheint uns bedenklich und nicht in Uebereinstimmung mit dem, was in anderen Künsten bräuchlich ist. Ueberall giebt es Blumenlesen oder stückweise Vorträge, aber nirgends werden diese damit gerechtfertigt, dass sie »das bleibend Gute« oder »Beste« auswählen wollen aus einem grösseren Werke, welches als Ganzes doch nicht mehr recht geniessbar sei u. s. w. Wir ersuchen Herrn Köhler sich einmal einen Gymnasiallehrer vorzustellen, welcher eine zum Schulgebrauche verfasste Chrestomathie aus classischen Dichtern mit einer derartig rechtfertigenden Vorrede in die Welt schickte: was, meint er, würde dem armen Manne wohl dafür geschehen? Wir sind in der Musik wirklich noch weit zurück, und unser niedriger Bildungsstand zeigt sich eben darin, dass wir höhere Gesichtspunkte und Begründungen dort geltend machen, wo sie garnicht angebracht sind. Alles was zu Lernzwecken publicirt wird, hat mit der höheren sachlichen oder ästhetischen Schätzung des Materials nichts zu thun; dieser Grundsatz ist ganz verlässlich und wird auch überall beobachtet, nur nicht in der Musik. Das stückweise Schaffen entspricht mehr der Natur der Musik, als der einer anderen Kunst, also wird ihr auch durch Blumenlesen weniger Gewalt angethan. Sehen wir aber etwas näher zu, inwieweit Herrn Köhler's Begründung nöthig oder stichhaltig war. Dass bei den vor-Beethoven'schen Meistern, auch den grössten, die einzelnen Sätze der Sonate meistens »nur äusserlich« aneinander gereiht sind und des »nothwendigen inneren Zusammenhangs« mit dem ersten oder Hauptsatze entbehren, ist kein neuer Gedanke; wir haben ihn schon oft vernommen, aber meistens nichts daraus ersehen, als die Unklarheit dessen, der ihn aussprach. Herrn Köhler's Erläuterung, nach welcher der Hauptsatz, »als Charakter personificirt«, zwar in verschiedenen Stimmungen durch die verschiedenen Sätze dargestellt werden kann und bei den genannten Meistern auch dargestellt wird, aber trotzdem »seinen eigentlichen Lebenslauf in sich selber abschliessend zur Darstellung zu bringen pflegt« — erlauben wir uns in die Kategorie jener höheren oder gefährlichen Unverständlichkeiten zu setzen, welche von Allen, denen es um klare Erkenntniss zu thun ist, sorglichst vermieden werden sollten. Dass ein Satz »unbedingt als selbständiger einzelner Satz für sich stehen kann« und hierbei »der Folgesätze nicht bedürftig« ist, versteht sich von selbst, sonst ist er überhaupt unbrauchbar. Also der ganze Apparat mit dem als Charakter personificirten Hauptsatze ist überflüssig, da das, was er beweisen soll, eines Beweises nicht bedarf.

(Schluss folgt.)

Gesangsdiätetik.

Die Gesundheitslehre der Stimme in Sprache und Gesang nebst einer Gebrauchsanweisung der Mittel zur Behandlung der Krankheiten der Stimmorgane, von **Dr. L. Mandl,** Prof. der Hygiène de la Voix am Conservatorium der Musik zu Paris etc. Braunschweig, Vieweg und Sohn. 1876. XVIII u. 249 gr. 8., mit in den Text eingedruckten Holzschnitten. Pr. M. 4,80.

»Vom Verfasser besorgte deutsche Originalausgabe« steht auch noch auf dem Titel, und machen wir hiermit die angenehme Wahrnehmung, dass ein in Paris wirkender Autor sein Werk in deutscher Sprache heraus giebt. Wir erhalten darin ein Seitenstück zu dem Buche des Frankfurter Arztes Oskar Wolf über »Sprache und Ohr«, welches vor einigen Jahren in demselben Verlage erschienen ist. Das vorliegende ist von beiden wohl das reifste und für uns jedenfalls das nützlichste. Seit länger als zwanzig Jahren ist Dr. Mandl schon mit seinem Gegenstande praktisch und schriftstellerisch beschäftigt; seine reichen Ergebnisse hat er sodann am Pariser Conservatorium verwerthet.

Der Verfasser hat sehr unbefangene, oder sagen wir lieber fachmännische Ansichten über seinen Gegenstand. »Wir sehen, wie Künstler, die während einer oft nur allzu kurzen Zeit der Stolz der Bretter waren, in traurigster Weise ihre Stimme verlieren. Nach wenigen Jahren schon müssen sie die Bühne verlassen, den Schauplatz ihrer Triumphe, und gerade dann, wenn Erfahrung ihnen zur Seite steht, wenn sie beim Publikum beliebt geworden sind; sie müssen sie verlassen, weil ihre Hülfsmittel sie im Stiche lassen. Sehen wir nicht auch oft schon Personen im jugendlichen Alter, nach ein paar Jahren Gesangunterricht, ihre Stimme verlieren? Woher diese Abnutzung? Was sind die Ursachen, aus denen sie entspringt und durch welche sie wächst? Welche Mittel vermögen ihren langsamen, aber unablässigen Fortgang zu hemmen? — Viele finden die Ursachen der raschen Abnahme der Stimme in den zu grossen Sälen; Andere in der übermässigen Stärke des Orchesters; oft auch, sehr oft, in der Musik selbst, in den Riesenaufgaben, die der Stimme zugemuthet werden. ‚Um componiren zu können — sagte mir der berühmte Autor des Barbier — muss man singen können. Weiss man nicht aus Erfahrung, wessen der Kehlkopf fähig ist, so kann man unmöglich die Gefahr vermeiden, dass man ihm auf dem Papier Leistungen vorschreibt, denen er ohne Ueberanstrengung nicht gewachsen ist. Sicher ist unsere Barrikadenmusik, welche immer Sturm läuft, der Ruin für die kräftigsten Stimmen.' Man kann gewiss eine der Ursachen der Ermattung von Stimmen, welche die moderne Musik zu singen haben, nicht treffender bezeichnen«, fügt der Verfasser diesen Worten Rossini's hinzu, erinnert aber zugleich daran, dass wir den Verlust der Stimme allenthalben beobachten, auf kleinen wie grossen Theatern, bei Sängern wie bei Rednern, kurz bei Allen welche von ihrer Stimme einen geschäftsmässigen Gebrauch machen. »Es muss also noch andere und zwar häufige Ursachen geben, welche den Verlust der Stimme herbeiführen.« Der Aufsuchung, Darlegung und Vermeidung dieser Ursachen ist das gegenwärtige Buch gewidmet. Der Autor fasst seinen Gegenstand unter den Gesichtspunkt der Gesundheitspflege und findet durch einfache Beobachtung dreierlei Quellen der Stimmübel. Diese sind: 1) Die Beziehungen der Stimme zur Aussenwelt; 2) irgend eine Störung verursachende Thätigkeit des Organismus; und 3) schädliche Verhältnisse im Stimm-Mechanismus, in der Art des Sprechens und Singens. Diese Art einer einfach ärztlichen Betrachtung ist nicht nur in ihrem Gebiete unzweifelhaft berechtigt, sondern scheint uns auch noch eine allgemeine Bedeutung zu haben, weil sie, wie so manche ärztliche Beobachtung, geeignet ist, dem Aberglauben (auf gesanglichem Gebiete) entgegen zu wirken. Man hört noch immer ganz positiv versichern, dass diese oder jene Musik die Stimmen unfehlbar ruiniren müsse. In diese Denkweise hat man sich ganz eingelebt. Ist irgend eine Musik schwer oder gesanglich und[illegible] [illegible]s zugleich persönlich unangenehm, so sagen w[illegible]

bringe die Stimme um. In diesem Sinne sicherten sich früher wohl einige Sänger contractlich das Recht, nicht in Marschner's Opern singen zu dürfen. Wären aber alle Stimmen umgekommen, von denen es prophezeit ist, so besässen wir nicht viele mehr. Hiermit soll der nachtheilige Einfluss gesangwidriger Compositionen natürlich nicht geleugnet werden, wie denn auch der von Bayreuth heimkehrenden Sängerschaar Dr. Mandl's Buch immerhin ganz besonders nützlich sein möchte. Aber man irrt gewöhnlich darin, dass man den Menschen in gesanglicher Hinsicht als einen mit Leben begabten Mechanismus vorstellt, während er doch ein lebendiger Organismus ist, abhängig von Einflüssen, welche direct mit der Musik nichts zu schaffen haben, ein von Natur hinfälliges Geschöpf, der Vergänglichkeit unterthan.

Der Gegenstand ist hier von einem erfahrenen Praktiker bis in alle Einzelheiten erschöpfend behandelt, so dass für die speciellen Fälle sogar die ärztlichen Recepte mitgetheilt sind. Es ist also im eminenten Sinne ein Sänger-Vademecum.

Berichtigungen. In dem Aufsatze »Zur Partitur des Don Giovanni« in der vor. Nummer sind zu Anfang Sp. 529, Z. 19 die Worte »oder nicht aufzuführen« zu streichen. Sp. 534, Z. 11 statt »zweifelhafter« lies: zweifelhaften; Sp. 536, Z. 18 statt »as-h« lies: *fis-h*. Die Berichtigung etwaiger Schreib- oder Druckversehen ist mir bei meinen eignen Aufsätzen selten möglich, weil diese gewöhnlich ohne Revision von meiner Seite zum Druck gelangen. *Chr.*

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. September 1876. **Nr. 36.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Hoffmanniana. — Zur Verbesserung des Musikunterrichtes. VI. (Schluss.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Studienwerke für Clavier [Sonaten-Studien von Louis Köhler, Op. 165 (Schluss.)]). — Anzeiger.

Hoffmanniana. *)

Mitgetheilt von **E. Hille.**

I.

Es liegt mir ein Theil des handschriftlichen Nachlasses unseres Dichters Hoffmann von Fallersleben vor. Ich finde darin ein loses Octavblättchen, das eine Berichtigung des Dichters betreffs seines Liedes »Die Bäume grünen überall« enthält. Von Mendelssohn componirt findet es sich als Nr. 1 im fünften Heft seiner Lieder für gemischten Chor, in der Breitkopf und Härtel'schen Gesammtausgabe Partitur Seite 66. Der Name des Dichters ist nicht angegeben. Hoffmann bemerkt das mit »o. N.« Wie aus dem vom Dichter angelegten Verzeichniss der Compositionen seiner Lieder, das mir ebenfalls vorliegt, zu ersehen, ist das Lied ausserdem componirt von Th. Friese Op. 8, H. Marschner Op. 155 und Jul. Rietz in Payne's Album für Musik S. 2, 3 o. N. Ein flüchtiger Blick auf diese Lieder wird zeigen, ob Hoffmann's Monita überall auch hier zutreffend sind. Des Dichters Berichtigung erscheint mir wichtig und interessant genug, um mitgetheilt zu werden. Sie folge hier genau nach seiner Aufzeichnung.

Die Bäume grünen überall. 4st.
Mendelssohn Op. 100 (der nachgel. Werke 29) o. N.
Strophe 2.
Wohl alles, was im Schlummer lag,
Erwacht zu neuem Leben,
Und jede Blüth' an jedem Hag
Darf sich zur Sonne heben.
Was soll mir Blüth' und Vogelschall?
Du fehlst mir, fehlst mir überall.

»Hat einer selbst gemacht.«
In Strophe 3.
So muss der Frühling auch für mich
Ohn' Blüth' und Sang vergehen —
»sinnlos: bei mir
Mit Blüth' und Sang.«

Abend wird es wieder. 1837.
Carl Ferd. Adam Op. 5. 4st.
W. Baumgartner Op. 20.
F. X. Chwatal Op. 85. 2st.
H. Esser Op. 58. 2st.
F. A. L. Jacob in H. v. F. 50 neuen Kinderl. Nr. 47.
F. W. Jähns Op. 30.
D. Krug Op. 241.
E. Kühn Op. 64. 3st.
E. Pauer Op. 23. 4st.
C. F. Pax in: Deutscher Liederfreund von Kletke und Pax 1. Heft. (Berlin 1850.) Nr. 17.
Carl Matys Op. 14.
B. E. Philipp: 24 Turnlieder 2. Heftch. Nr. 24.
J. Ch. H. Rinck in Heidemann's Sang und Klang. 3. Heft Nr. 36 und 4st. nach Rinck in W. Greef's Männerliedern 1. Heft Nr. 21.
Amalie Scholl Op. 4.
L. Schlottmann Op. 17. 4st.
Schnabel Op. 90.

Ach, das Wandern fällt uns schwer. 1840.
Joh. Herbeck Op. 6. 4st.

Ach, Goldfischchen, lieb Goldfischchen. 1848.
Schletterer in: 43 Kinderlieder (1865) Nr. 20.

Ach, wo ich gerne bin. 1842.
Franz Abt Op. 350. mst.
L. Schlottmann Op. 17. 4st.

Ach, wohin ich mich nun sehne. 1820.
Bernhard Scholz Op. 32.

Ach, wär' ich doch bald genesen. 1840.
H. Rung (Kopenhagen, Reitzel). 3st.
Aug. Bungert: Kinderleben Heft 1.

Alle Vögel sind schon da. 1835.
Franz Abt Op. 350. mst.
H. Diederichsen: Jugendfreund 1. Heft Nr. 30.
D. Elster: Kindheit Nr. 29.
Theodor Friese Op. 7.
Franz Lachner Op. 110. 4st.
Carl Perfall (Leipzig, Breitkopf und Härtel). 4st.
Ernst Richter: Unterrichtlich geordnete Sammlung 1. Abth. Nr. 60.
Ernst Streben Op. 26.

Alles scheidet, liebes Herz. 1852.
Franz Abt Op. 169.
Eduard Hille Op. 24.
E. Lassen Op. 4.

Etc. Etc. von A bis Z.

*) Das von dem Dichter angefertigte Verzeichniss der verschiedenen Compositionen, zu welchen seine Lieder Veranlassung gaben, liegt uns ebenfalls vor und wird demnächst hier zum Abdruck gelangen. *D. Red.*

II.

In der Notizen-Sammlung Hoffmann's von Fallersleben, die auf das von ihm angefertigte Verzeichniss der Compositionen seiner Lieder Bezug hat, findet sich ein von dem Dichter beschriebenes loses Octavblättchen, das wiederum beweist, wie sorgfältig derselbe die von unbefugter Hand an seinen Liedern vorgenommenen Veränderungen buchte. Die Monita gelten ohne Zweifel Schulliederbüchern, in denen überhaupt viel Unfug in Betreff dieses Punktes getrieben wird; ich entsinne mich wenigstens, die monirten Lesarten und andere ihrer Art in ihnen oft angetroffen zu haben. Hoffmann macht keins derselben namhaft, sondern sagt nur allgemein im zweiten Monitum »in einigen Liederbüchern«. Es heisst da also:

Morgen kommt der Weihnachtsmann
Kommt mit seinen Gaben —
geändert in
Sei willkommen, Weihnachtsbaum,
Mir mit deinen Gaben.

Schöner Frühling! komm doch wieder —
in einigen Liederbüchern der Anfang des Liedes
O wie ist es kalt geworden —
mit Melodie von J. A. Federer,
dessen dritte Strophe es ist.

Der Bäche Wanderlied ist in
Der Schwalben Wanderlied
verwandelt, und im Einzelnen völlig umgearbeitet und doch mit meinem Namen versehen; aus den Fröschen sind Mücken geworden.

III.

Auf einem losen Quartblatte, in der bei Hoffmanniana II. erwähnten Notizen-Sammlung befindlich, lesen wir, von des Dichters Hand geschrieben:

Compositionen
solcher Texte, die mit meinem Namen bezeichnet,
aber nicht von mir sind.

Was ich gedacht, gefühlt, eh' ich dich kannte.
Theodor Pixis Op. 5. (Köln bei M. Schloss.)
Es zog ein wackrer Reiter.
Louis Huth Op. 6. (Leipzig bei Klemm.)
Wir ziehn nun unsern Zahn heraus.
F. X. Chwatal Op. 85.

IV.

In dem Verzeichniss der Compositionen seiner Lieder bemerkt Hoffmann von Fallersleben jedesmal, wenn seine Texte verändert oder unvollständig abgedruckt sind, wenn sein Name nicht genannt oder fälschlicherweise der eines Andern angegeben wird. Eine Zusammenstellung seiner Bemerkungen, die wohl ohne Ausnahme als Monita — rect. Rügen, und meist wohlverdiente — anzusehen sind, dürfte nicht uninteressant sein. Ich gebe sie nachstehend mit Ausschluss jedoch der nicht unbeträchtlichen Anzahl Lieder, bei denen nur bemerkt ist »o. N.«, d. h. ohne Namensangabe des Dichters. Die angegebene Jahreszahl bezieht sich auf die Entstehungszeit des Liedes.

Auf dem Berge möcht ich ruhen. 1821.
F. G. Klauer: Jugend-Klänge Nr. 62. 2stimmig. Text verstümmelt.
Des Morgens in der Frühe. 1827.
F. Kücken Op. 15. 2st. — o. N. und mit Textänderungen.
Des Morgens, wenn die Hähne krähen. 1825.
C. Banck Op. 9. — Verstümmelt (Str. 1 und 4 weggelassen), mit willkürlichen Aenderungen und »Volkslied« unterzeichnet.
F. Kücken Op. 22. — o. N. und verstümmelt; auch 4st. Hamburg bei Schubert.
Die Erde sagt es den Lerchen an. 1826.
A. F. Riccius Op. 3, mit der Unterschrift »E. Hoffmann«.
Fahr wohl, fahr wohl, mein süsses Lieb. 1821.
C. Banck Op. 22 (Berlin, Gustav Crantz) mit der Unterschrift »H. Kuntz«. Nur 1. und letzte Strophe meines altniederl. Liedes: *Vaer wel, vaer wel, myn soete lief.*
Ja, lustig bin ich, das ist wahr. 1825.
J. H. Stuntz Op. 56. 4st., mit der Unterschrift »Wilhelm Graf von Würtemberg«.
Ich muss die Lieb' aufgeben. 1825.
C. G. P. Grädener Op. 18, mit der Unterschrift »Volkslied« und ohne die 4. Str.
Im Rosenbusch die Liebe schlief. 1828.
A. Hanvernick Op. 2 (in Lehmann's Gesang-Album mit der Unterschrift »Eichendorff«).
Komm zum Garten, zu dem wohlbekannten. 1835.
C. Banck Op. 29. Text völlig verunstaltet.
Mi Schätzli isch uf der Wanderschaft. 1822.
C. Banck Op. 9, verstümmelt und mit der Unterschrift »Volkslied«.
Trink, Kamerad! 1829.
A. Zöllner in Ernst und Scherz von Julius Otto Nr. 5. 4st. Ein E. Müller hat 3 Strophen dazu gedichtet.
Das Käuzlein lass' ich trauern. 1825.
J. H. Stuntz in Ernst und Scherz von Julius Otto Nr. 24, mit der Ueberschrift: »Text von Graf Wilhelm von Würtemberg«. 4st.
Deutschland, Deutschland über Alles! 1841.
Karl Seeger: Der Liederfreund 3 T. S. 45. 2st. mit Aend. in 2. Str.
O wie ist es kalt geworden. 1835.
Heinrich Wohlfahrt Op. 75. — o. N. und nur 4 Strophen.
Stumm ist der Schmerz und stumm das Hoffen. 1833.
F. W. Jähns Op. 20, mit einer zweiten Strophe vom Componisten.
H. Proch Op. 131, mit ganz verunstaltetem Texte.

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes.

Von **A. Tuma.**

VI.

(Fortsetzung.)

Zur Vornahme dieser Studien ist das »Verzeichniss aller Hauptfingerstellungen«, das »Verzeichniss aller Fingerfolgen«, das Verständniss der schriftlichen Darstellung der Fingerstellungen und Fingerfolgen und endlich die Kenntniss der die Bildung der Nebenfingerstellungen und die Ausführung der Anschlags- und Rückbewegungen betreffenden Vorschriften erforderlich.

Damit der geehrte Leser von der Beschaffenheit und Verwendung des hierher gehörigen Uebungsstoffes eine Vorstellung gewinne, folgen nachstehend kurze Auszüge aus den betreffenden, der »neuen Schule der Mechanik und Technik des Clavierspieles« einverleibten Tabellen nebst den zur Klarstellung dieser Objecte und des daraus erwachsenden Studiums nothwendigen Erläuterungen.





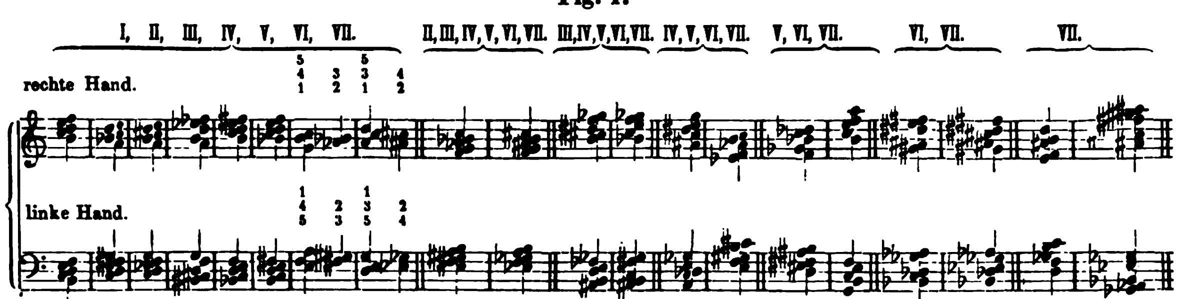


Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.

11	12	24	123	152	145	253	1234	1432	1523	1452	1435	2354	12345	12543	13524	14352	15324
22	13	25	132	134	154	245	1243	1235	1532	1524	1453	2435	12354	13245	13542	14.23	15342
33	14	34	124	143	234	254	1324	1253	1245	1542	1534	2453	12435	13254	14235	14532	15423
44	15	35	142	135	243	345	1342	1325	1254	1345	1543	2534	12453	13425	14253	15234	15432
55	23	45	125	153	235	354	1423	1352	1425	1354	2345	2543	12534	13452	14325	15243	—.—

Fig. 5.

22 11	44 22	23 11	25 12	35 11	35 13	45 12	54 12	34 22	45 22	55 23
33 11	55 22	24 11	24 13	33 12	35 14	44 13	55 12	35 22	44 23	55 24
44 11	44 33	25 11	25 13	34 12	45 11	45 13	54 13	34 23	45 23	45 33
55 11	55 33	23 12	25 14	35 12	43 12	45 14	55 13	35 23	45 24	45 34
33 22	55 44	24 12	34 11	34 13	44 12	53 12	55 14	35 24	54 23	55 34

Fig. 6.

33 22 11	55 44 11	34 22 11	34 23 12	44 23 11	45 24 12	54 23 12	45 34 11	55 34 11	54 43 12	45 34 22
44 22 11	44 33 22	35 22 11	35 23 12	45 23 11	45 24 13	55 23 12	44 33 12	54 33 12	55 43 12	45 34 23
55 22 11	55 33 22	34 23 11	35 24 12	45 24 11	54 23 11	55 24 12	45 33 12	55 33 12	55 44 12	55 34 22
44 33 11	55 44 22	35 23 11	35 24 13	44 23 12	55 23 11	55 24 13	45 34 12	55 34 12	55 44 13	55 34 23
55 33 11	55 44 33	35 24 11	45 22 11	45 23 12	55 24 11	45 33 11	45 34 13	55 34 13	45 33 22	55 44 23

Fig. 7.

44 33 22 11	55 44 33 22	45 34 23 12	55 44 23 11
55 33 22 11	45 33 22 11	55 34 22 11	55 44 23 12
55 44 22 11	45 34 22 11	55 34 23 11	55 44 33 12
55 44 33 11	45 34 23 11	55 34 23 12	55 44 33 22 11

Fig. 8.

4 1 2	5 3 1	3 5 1	5 4 3 1 2	5 4 2 3 1	5 4 3 3 1 2	5 4 4 3 2 1	5 4 3 1 2	4 2 3 1	5 4 3 3 2 1 1	5 5 3 3 2 1 1	5 5 4 4 3 2 2
5 1 3	4 3 2	4 5 2	5 3 4 2 1	4 5 2 3 1	5 3 4 2 1 1	5 3 5 2 2 1	5 4 3 2 1	5 3 4 2	5 4 3 5 2 2 1	4 5 3 4 2 1 1	4 5 3 4 2 3 1
3 2 1	5 4 1	5 2 4 1 3	5 4 3 2 1	3 5 2 4 1	5 4 5 3 1 2	5 4 4 3 3 2	5 4 1 3	4 3 5 1	5 3 4 2 3 1 2	5 4 3 3 2 2 1	5 5 4 3 3 2 2 1 1
5 2 4	3 4 2	5 3 4 1 2	4 5 3 2 1	5 4 2 3 1 2	4 3 3 2 2 1	5 3 5 2 3 1	5 3 2 1	5 4 3 2 2 1	5 4 4 2 3 1 1	4 5 3 3 2 2 1	5 5 4 4 3 3 2 2 1

Fig. 9.

0 2 1 –	2 3 1 –	3 0 4 0 1 – 2 –	3 0 4 – 1 – 2 0
2 0 1 –	3 – 1 2	4 – 5 – 2 0 3 0	3 – 4 0 1 0 2 –
4 0 3 2 –	5 – 3 – 0 1	0 5 4 – 1 –	5 – 3 4 2 –
4 5 2 – 1 –	5 – 3 – 2 1	5 – – 4 0 3 1 – –	4 0 5 3 – – 2 0 1
4 5 3 – 2 – 1 –	5 – 4 3 2 – 1 –	5 – 4 – 3 – 2 1	5 – – – 3 0 4 0 2 – – – 1 – – –

Fig. 10.

1010	2034	2504	10504	104050	4035 1024	1020304	102340	1403025	10403250
110	2304	2540	15040	102040	4305 1204	1023040	10203040	1043205	10403025
102	2340	1052	10540	3040 1020	3450 1230	120340	102034	1043025	104302050
2030	2043	1502	104020	304 102	30405 10203	123040	102304	14030250	1040302050

Fig. 1 und Fig. 2 zeigen die schriftliche Darstellung normaler und abweichender **Haupt**fingerstellungen; die über jeder einzelnen Gruppe von Fingerstellungen ersichtlichen römischen Zahlen bezeichnen die Classen der Spannweiten, denen die unter der betreffenden Klammer stehenden Fingerstellungen angehören, und es ist aus dieser Bezeichnung zu entnehmen, dass, wie dies sich wohl von selbst versteht, die der ersten Classe der Spannweiten entsprechenden Fingerstellungen auch im Bereiche der Spannweiten aller höhern Classen liegen und dass dies bezüglich der für die zweite, dritte, vierte, fünfte und sechste Classe der Spannweiten bestimmten Fingerstellungen ebenfalls gilt. Die Fingerstellungen selbst sind durch Noten der Art dargestellt, dass die Noten, die zur Bezeichnung der fünf oder mehr Tasten, über denen die Fingerstellung gebildet werden soll, erforderlich sind, entweder accordförmig über einander stehen, oder, wenn durch diese Schreibart Missverständniss entstehen könnte, in zwei Gruppen getheilt, diese neben einander gestellt und über jeder Notengruppe durch die üblichen Ziffern die über die betreffenden Tasten zu stellenden Fingerspitzen angezeigt er-

scheinen. Die erstgenannte Schreibart der Fingerstellungen verlangt daher, dass die Fingerspitzen der Ordnung nach über die durch die über einanderstehenden Noten bezeichneten fünf Tasten gestellt werden sollen; der zweiten Schreibart zufolge sind zuerst die Spitzen der über der ersten Notengruppe angezeigten Finger auf die durch diese, und die Spitzen der noch übrigen Finger auf die durch die daneben stehenden Notengruppen bezeichneten Tasten zu stellen, und da bekannt ist, dass durch die Signaturen $\left.{1 \atop 1}\right)$, $\left.{2 \atop 2}\right)$, $\left.{3 \atop 3}\right)$, $\left.{4 \atop 4}\right)$ und $\left.{5 \atop 5}\right)$ das gleichzeitige Anschlagen zweier benachbarter Untertasten durch ein und denselben Finger verlangt wird, so kann der Sinn der Schreibarten der Fingerstellungen wohl kaum mehr zweifelhaft sein.*)

Aus Fig. 3 ist zu entnehmen, wie aus den Hauptfingerstellungen durch das Versetzen der Spitze des Daumens nach anderen Tasten die Nebenfingerstellungen entstehen. Bei a. ist die mittelst halber Noten dargestellte Hauptfingerstellung *h c d e f* mit denjenigen ihrer Nebenfingerstellungen verzeichnet, welche zum Vorschein kommen, wenn die Spitze des Daumens mit der Spitze des zweiten Fingers alle zufolge der Spannfähigkeit möglichen äusseren Spannweiten bildet;**) bei b. sind jene Nebenfingerstellungen ersichtlich, die aus derselben Hauptfingerstellung durch das Untersetzen des Daumens entstehen, und in derselben Weise sind bei c. und bei d. die Hauptfingerstellung *b c d e f* und ihre Nebenfingerstellungen dargestellt. Man sieht aus den Beispielen bei a. und b., dass eine Hauptfingerstellung, bei welcher die Spitze des Daumens eine Untertaste besetzt hält, nur solche normale und abweichende Nebenfingerstellungen aufzuweisen hat, bei denen die Spitze des Daumens ebenfalls ihren Platz auf Untertasten einnimmt. Dies kommt daher, weil die Spitze des Daumens, wenn sie sich während des Bestehens einer Fingerstellung dieser Art nach anderen Untertasten fortbewegt, auf den letzteren ihren Platz auf jeder beliebigen Stelle eines Untertastenkopfes und folglich auch ganz in der Nähe der vorderen Seite der Claviatur einnehmen kann, wodurch für kleinere Hände sogar nur über Köpfen von Untertasten bestehende Fingerstellungen möglich werden; wird mechanisch richtig gespielt, so kann jedoch von Fingerstellungen dieser Art nur Gebrauch gemacht werden, wenn die Obertasten ganz unbenutzt bleiben, weil sonst unrichtige vorbereitende Bewegungen (Strecken der auf die Obertasten fallenden Finger oder Bewegungen des Armes wie beim Holzsägen) in die Erscheinung treten müssen.

---

*) Weil es in Anbetracht der Mechanik der Gliederbewegung nicht gleichgiltig ist, ob zwei oder mehrere Finger gleichzeitig oder nicht gleichzeitig nur auf Obertasten, nur auf Untertasten oder auf Tasten beider Gattungen zu wirken haben, so hängt die Zahl der Fingerstellungen, die sich auf einer Claviatur bilden lassen, von der Zahl der verschiedenen Tastengruppen ab, die sich aus der Anordnung der Obertasten ergeben; auf chromatischen Claviaturen lassen sich daher, wie schon in Nr. 24 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter gesagt wurde, bedeutend wenigere Fingerstellungen als auf nicht chromatischen, und auf Claviaturen ohne Obertasten noch wenigere verschiedene Fingerstellungen ermitteln.

**) S. Nr. 28 Sp. 485 gegenwärtigen Jahrgangs.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Studienwerke für Clavier.

Sonaten-Studien in Sätzen klassischer und neuerer Meister als nothwendiges Material für den Klavier-Unterricht zubereitet und mit theoretischem Texte herausgegeben von **Louis Köhler**. Op. 165. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (Nr. 14060.) In 2 Bänden.

Erster Band: Nr. 1—6. 4 Seiten Vorwort und 179 Seiten Musik. Preis M. 9.

(Schluss.)

Gehen wir aber nun etwas näher auf den »inneren Zusammenhang« ein, in welchem die verschiedenen Sonatensätze stehen oder nicht stehen sollen. Dieser innere Zusammenhang spielt in der modernen Musikschriftstellerei eine grosse Rolle. Er wird allen möglichen Dingen zuerkannt und auch wieder abgesprochen, und sieht man näher zu, so haben die für ein solches Urtheil maassgebenden Gründe mit der Kunst wenig zu thun. Man bezeichnet das Werk auch wohl als Organismus, oder fordert einen solchen von ihm. Insofern hiermit wie mit dem »innern Zusammenhang« nur der Anspruch erhoben wird, dass das Kunstwerk nichts enthalte, was einem einheitlich harmonischen Eindrucke hinderlich sei, ist eine solche Forderung auch ganz richtig; aber dasselbe lässt sich viel deutlicher und weniger missverständlich mit anderen Worten sagen. Einheit und harmonischer Zusammenhang finden sich nicht nur in der organischen sondern auch in der anorganischen Welt, nicht nur im Baum, im Menschen- oder Thierleibe, sondern auch in Krystallen und manchen anderen Bildungen. In der Kunst entsteht dasselbe, aber wieder nach anderen eignen Gesetzen. So viel über Organismus. Was nun aber den »inneren Zusammenhang« betrifft, von welchem hier eigentlich die Rede ist, so kann ein solcher in Musikwerken, welche aus mehreren Sätzen bestehen, nur dadurch hergestellt werden, dass die verschiedenen Stücke thematisch, wir wollen sagen in den musikalischen Formen etwas Gemeinsames haben. Das Innere in einer Kunst ist sie selbst; der innere Zusammenhang wäre daher hier nothwendig der musikalische Zusammenhang. Dies meint aber Herr Köhler nicht, denn ein solcher wäre selbst bei Beethoven nicht Schritt vor Schritt nachzuweisen und wenn man auch den wortreichen Marx zu Hülfe rufen wollte. Der Verfasser, wenn man ihn in's Kreuzverhör nimmt, will vermuthlich nur sagen, dass die Beethoven'schen Sonaten insgesammt einen einheitlicheren, befriedigenderen und genussreicheren Eindruck machen, als die meisten Producte seiner Vorgänger, und gegen diese Thatsache wird sich schwerlich ein Widerspruch erheben. Es handelt sich aber darum, wie dieselbe richtig zu erklären ist. Dass die Worte »innerer Zusammenhang« nebst »Welt-Individualität« bei ihm, und »äusserliche Nebeneinanderstellung« nebst »enger Lebenssphäre« bei den Anderen, eine solche Erklärung bilden, bestreiten wir entschieden. Die früheren und kleineren Meister werden dadurch wesentlich benachtheilt; der pädagogische Zweck wird gleichfalls geschädigt.

Es lässt sich aber wohl eine Erklärung finden, welche Allen gerecht wird. Blicken wir nur auf den sicheren Halt in der Kunst, auf die Formen. Die älteren Meister mussten die Sonate erst aus dem Nichts d. h. aus den vorhandenen und bis dahin üblichen Formen herausarbeiten. Dies gelang ihnen nicht immer auf einmal, sondern nur stückweise, und den Verschiedenen in verschiedener Art. Wo etwas mangelt, da entdecken wir Ueberreste von Formen, die anders woher eingeführt und in der neuen Heimath noch nicht genügend acclimatisirt sind. Nun war es namentlich der erste Satz, schritthaltend mit der neuen Form der Ouvertüre, welcher die beste Kraft des Meisters in Anspruch nahm und somit auch am frühesten zur Reife gedieh. Dennoch standen die übrigen Sätze bei allen guten Meistern mit dem Vorgänger in Harmonie trotz ihres geringeren musikalischen Gehaltes. Um dieses zu begreifen, blicke man auf die Zeit, für welche sie geschrieben wurden. Es war damals bei der Instrumentalmusik ganz allge-

mein, in dem ersten (lebhaften) Satze durch Kunst und Schwierigkeiten zu glänzen, die folgenden aber gleichsam als Abregung der vorangegangenen Aufregung zu betrachten: so kam ein langsamer Satz von mässiger Länge und ein Tanzstück, welches oft den Schluss bildete. Diese Auffassung war zu jener Zeit auch für die Sonate die natürliche, denn der Vortrag oder das Anhören von drei bis vier Sätzen, welche alle in ihrer Art dem ersten gleich gearbeitet waren, würde weder Spieler noch Hörer gefunden haben. In dem ersten Satze ging man scharf in's Feuer, die folgenden Stücke brachten dann durch Gegensätze die Ausgleichung hervor, und dieses zusammen erzeugte jene Harmonie, die den Vortrag wie die zu Grunde liegende Musik als ein einheitliches Werk erscheinen liess. Es war wirklich innerer Zusammenhang da, so weit das Wort Sinn haben kann — Zusammenhang nicht etwa nur nach dem Empfinden jener Zeit, sondern auch in dem Werke an sich. Wodurch kann ein Musikstück, welches aus verschiedenen Sätzen besteht, ein Ganzes werden? Nicht durch den oben erklärten »inneren Zusammenhang«, d. h. nicht durch eine Gemeinsamkeit von Motiven oder musikalischen Gedanken, sondern durch das Aneinanderreihen der Sätze mit Rücksicht auf die künstlerische Wirkung. In dieser Hinsicht sind auch die älteren Sonaten ein Ganzes, nicht äusserlich, sondern innerlich oder künstlerisch zusammen gesetzt so gut wie die späteren und besten ihrer Gattung, nur auf einer weniger reifen Stufe der Entwicklung. Es giebt ein Gesetz, nach welchem sich in der Kunst die Einheit aus verschiedenen Theilen oder Stücken bildet; dieses heisst aber nicht innerer Zusammenhang, sondern Contrast. Es ist die Gegensätzlichkeit, durch welche in der Kunst die Theile zu einander und damit zum Ganzen in das rechte Verhältniss kommen und in Folge dessen den Eindruck der Zusammengehörigkeit machen. Diese Gegensätze recht erfassen, heisst die Bewegung, also den Grund der Musik, nach ihrer wahren Natur darstellen, denn alle Bewegung ist gegensätzlicher Art. Der wahre Musiker zeigt sich eben darin, dass er in dieser Hinsicht instinctiv das Richtige trifft, und wer wollte leugnen, dass unsere vor-Beethoven'schen Meister solches vermocht haben? Ihre Sonaten dürfen ebenfalls den Anspruch erheben, als Ganzes Kunstwerke zu sein, nicht nur hin und wieder in einem einzelnen Satze; auch die weniger gearbeiteten, die sorglos leicht, ja anscheinend leichtsinnig hingeworfenen Theile sind nicht selten in dem Hauptpunkte compositorischer Kunst, der erfrischenden Gegensätzlichkeit, vorzüglich gelungen. Wir können hier über den Gegenstand keine Abhandlung schreiben; das Gesagte wird zur Erklärung und Rechtfertigung der betreffenden Meister wohl genügen und sie nunmehr vor dem Vorwurfe sicher stellen, als hätten sie ihre Sonaten nur äusserlich neben einander gestellt oder zusammen geleimt. Auf das Aeusserliche oder Innerliche kommt es zunächst garnicht an, sondern auf Musik in Gegensätzen. Von hieraus wird man auch ein Meisterwerk verstehen lernen, welches Herr K. nebenbei nennt und deshalb auch von uns erwähnt werden muss; wir meinen Bach's Wohltemperirtes Clavier. Von diesem sagt er, die Präludien und Fugen desselben seien ebenfalls »bekanntlich« nur äusserlich (nach der Tonart) neben einander gestellt. Eine solche Abschätzung wird hoffentlich Manchem befremdlich vorkommen, obwohl sie als eine ganz bekannte Wahrheit hingestellt wird. Sie ist aber nichts, als ein richtiger Schluss aus falschen Voraussetzungen und insofern werthvoll, denn man lernt daraus, wohin Dinge wie »nothwendiger innerer Zusammenhang« und dergl. in der Kunst führen. Bach's zweitheilige Sammlung besteht in jedem Theile aus zwölf Stücken oder verschiedenen Werken. Präludium und Fuge derselben Tonart gehören zusammen und bilden eine Einheit, welche in ihrer Art durchaus vollkommen genannt werden muss. Es lässt sich in einem rein kunstmässigen Sinne kein grösserer Contrast denken, als der zwischen einem einleitenden Freispiel und einer dann folgenden Verarbeitung der schwierigsten Kunstmittel. Der ebenso einfache als schlagende Contrast, welcher hierin liegt, war auch längst erprobt durch tausende von Spielern in vielen Generationen, so dass man diese Art von Composition (Präludium mit nachfolgender Fuge) im Gebiete der Instrumentalmusik wohl die älteste und legitimste nennen darf. Der wahre Meister zeigt sich nun darin, dass er die richtigen Sätze vereinigt, das rechte Präludium mit der rechten Fuge; dann ist Einheit, innerer Zusammenhang und alles Mögliche vorhanden. War Bach etwa nicht der Mann, solches zu leisten? oder wäre seine Anpassung verschiedener Präludien zu verschiedenen Fugen ein Beweis dagegen? Es würde vielmehr dafür zeugen. Wie viel Schönes, einheitlich Zusammenhängendes haben auch noch andere Meister ausser und neben ihm uns hinterlassen! Und diese Rücksicht ist es auch allein, welche uns veranlasst, die (wie wir glauben) unüberlegten Urtheile des Herrn Köhler einer eingehenden Prüfung zu unterziehen. Würden diese Urtheile sich als »bekanntlich« allgemein verbreiten, so müsste die Wirkung davon eine wahrhaft verheerende sein. Schon der Schüler würde dann nicht mehr den alten Meister insgesammt kennen und verehren lernen, sondern nur noch mit einzelnen Sätzen von ihm Bekanntschaft machen und damit das bleibend Werthvolle desselben erschnappt zu haben glauben; also nicht gebildet, sondern blasirt würde er durch eine solche Schule gemacht werden. Hiergegen wollen wir uns doch wehren so lange wir können. Die Schule bietet zur Uebung selten etwas Ganzes, sondern gewöhnlich nur auserlesene Theile; aber ihre Aufgabe ist, stets auf das Ganze hinzuweisen und zum Studium desselben anzufeuern. So ist es überall, nur die Musik hinkt auch in der Pädagogik wieder hinten nach und verliert sich in Irrwegen. Der Grund, weshalb Herrn Köhler »die Vereinzelung der Sätze zu Sammelstücken statthaft« erscheint, haben wir oben gehört. Aber eines solchen ästhetischen Grundes bedarf es hier durchaus nicht. Der einzige und völlig ausreichende Grund für ein Schulwerk ist der pädagogische. »Sonaten-Studien« sind nur bei einem geordneten Gange möglich. Nun haben die Meister ihre Werke aber nicht mit Rücksicht auf eine schrittweise Schüler-Uebung componirt, sondern nach anderen höheren Gesichtspunkten. Also müssen dieselben ausgewählt werden, sei es nun in einem kleinen Leitfaden mit blosser Hinweisung auf die verschiedenen vollständigen Ausgaben, oder durch den Wiederabdruck der Musik in einer besonderen Sammlung, wie hier geschehen ist.

Letzteres scheint uns ganz zweckdienlich zu sein und empfehlen wir die vorliegende Sammlung daher von Herzen. Nur sind wir der Meinung, dass der Autor in dem, was er selber zu ihrer Empfehlung beibringt, nicht besonders glücklich gewesen ist. Das Auffinden und Auswählen des Passenden bezeichnet er »für das lehrende wie lernende Publikum von je her« als »eine mühsame und missliche Aufgabe« — was indess mit Hülfe eines kleinen Wegweisers kaum der Fall sein dürfte. Aber eine solche Auswahl, sagt er ferner, war »der anzuschaffenden Hefte wegen, die doch oft nur zum geringeren Theil brauchbar waren, auch eine unverhältnissmässig kostspielige Aufgabe«. In diesen Worten hat Herr K. die Unterschätzung der betreffenden Musikwerke besonders krass ausgedrückt. Sie sind »nur zum geringeren Theil brauchbar« und »unverhältnissmässig kostspielig« insgesammt anzuschaffen: dies wird das liebe Publikum sich nicht zweimal sagen lassen. Dass unser Sonaten-Studentchen für Fusszeug (von anderem, noch kostspieligerem Tand ganz abgesehen) in einem Jahre mehr verthut, als in seiner ganzen Lehrzeit für Musikwerke, ist hiernach also völlig in der Ordnung. Sich einen Schatz davon zu sammeln, kann ihm garnicht einfallen, denn der Lehrer belehrt

ihn ja, dass die ganzen Sammlungen der Meister nur zum geringen Theile brauchbar und daher unverhältnissmässig kostspielig, also in jeder Hinsicht eine schlechte Capitalanlage sind. Das sind aber Erwägungen, die in keinem Lehrbuche stehen sollten, denn sie schädigen den idealen Sinn der Jugend und hemmen den natürlichen Trieb derselben, bei denjenigen Künstlern, die ihnen durch Einzelnes lieb geworden sind, nach weiteren Schönheiten zu forschen, einen Trieb welchen wir zur lebendigen Erhaltung der gesammten Kunst auf jede Weise zu nähren bestrebt sein sollten. Was aber die zahlenden Eltern anlangt, so sind diese (besonders der zahlungsfähige Theil derselben) in Deutschland noch immer so schäbig im Anschaffen von Kunstwerken, dass man sie bei jeder Gelegenheit an das erinnern muss, was für den begüterten Theil der Gebildeten Pflicht ist. Namentlich wäre dieses von musikalischer Seite geboten, denn die Musikwerke spielen in allen Familienbibliotheken eine gar traurige Rolle. Die billigen Massenausgaben, von denen der Einband das Doppelte des Inhaltes kostet, findet man seit einigen Jahren wohl; aber Editionen von selbständigem Werth wird kein Hausvater anschaffen. Er wird es auch für alle Zukunft nicht thun, wenn wir uns über die Brauchbarkeit von vollständigen Sammlungen fernerhin so äussern, wie Herr Köhler hier gethan hat.

Die Angaben des Verfassers über die Behandlung des vorgelegten Materials und sonstige zwischendurch vorzunehmende Uebungen sind durchaus willkommen und wünschen wir nur, dass er sein ganzes Vorwort mit denselben gefüllt hätte, nebst anschliessender technischer Zergliederung der verschiedenen Sonatensätze. Sollen einmal die Sonaten zum Gegenstande eines regelmässigen Studiums gemacht werden, so muss die Unterweisung recht ausführlich und gründlich geschehen, selbst auf die Gefahr hin, pedantisch zu erscheinen. Hierin ist die gegenwärtige Sammlung (wir meinen die Vorrede) noch nicht genügend. Dagegen thut sie in der sogenannten höheren Würdigung der Sonate wieder des Guten zu viel. Wir sind in der Musik — vielleicht durch die langen Streitigkeiten — so sehr in die Extreme von Lob und Tadel hinein gerathen, dass es uns selbst bei dem einfachsten Objecte schwer wird, eine rein sachliche Beurtheilung zu liefern; entweder trägt der Autor eine Lobrede vor, oder er predigt Hass und Verachtung. So auch Herr Köhler. Seine Vorrede beginnt mit dem pompösen Satze: »Die Sonate ist die einzige g r o s s e geschlossene Form in der Musik; sie vermag alle übrigen in sich aufzunehmen und gleicht darin dem Drama«. Ist das nicht der amerikanische breitgeflügelte Adlerstyl? Welch ein universaler Gesichtskreis wird uns hier eröffnet! O ihr armen Meister Händel Bach Palestrina, und wie sie alle heissen die man bisher ebenfalls die Grossen nannte, wie müsst ihr euch verkriechen, denn eine Claviersonate habt ihr nicht gemacht und damit bei all euren gross angelegten Werken doch »die einzige g r o s s e geschlossene Form in der Musik« nicht zu erreichen vermocht! Lassen wir indess die alten Meister bei Seite und halten wir uns für einen Augenblick an das »Drama«. Nebenbei gesagt, wenn die geschlossene Form der Sonate, d. h. der ganzen mehrsätzigen Composition, eine solche, jede andere Musikform überragende Bedeutung hat, dann ist es ein sonderbares Compliment für die eigentlichen Begründer und ersten classischen Gestalter dieser Kunstform, dass sie fast ohne Ausnahme nur Werke geliefert haben, welche in ungleichwerthige Stücke auseinander fallen, also »die einzige grosse geschlossene Form in der Musik« nicht mehr repräsentiren. Es ist immer eine bedenkliche Sache um Lobreden, gewöhnlich werfen sie die schärfsten Schlagschatten der Kritik, aber einer ungerechten Kritik, auf das Einzelne. Die Sonate ist nicht die einzige g r o s s e Form in der Musik, und sodann ist sie überhaupt nicht eine geschlossene, sondern vielmehr eine zusammengesetzte Form. Geschlossen sind nur die einsätzigen, ununterbrochen fortdauernden Musikstücke zu nennen; diese sind klein oder gross, einfach oder complicirt je nach den aufgewandten Kunstmitteln. So rechnet man ein Lied, einen Marsch, einen einfachen Chor zu den kleinen Formen, dagegen einen kunstvoll mehrstimmigen und oft auch mehrsätzigen Chor, eine Arie, ein ausgeführtes Gesangstück mit selbständiger Haltung der Stimmen (Duett, Terzett u. s. w.) zu den grossen. Aehnlich wie hier auf gesanglichem Gebiete ist es auch auf dem instrumentalen. Diese Formen, welche je nach ihrer künstlerischen Gestaltung grosse oder kleine, als einsätzige aber stets g e s c h l o s s e n e sind, erweitern sich zu noch grösseren Formen oder ganzen Tonwerken, indem mehrere davon in passender Weise, d. h. nach dem Gesetze des Contrastes, vereinigt werden. Eine solche Vereinigung ist zwar, je nach den Zwecken und Mitteln, in verschiedener Weise zu bewerkstelligen, doch machen sich dabei immer gewisse Grundformen geltend, welche in den verschiedenen Gattungen musikalischer Werke zu Tage treten. Bekanntlich sind Sonate und Symphonie in den Hauptsachen verwandt; doch ist wieder manche kleine Sonate mancher Arie ähnlicher, als einer Symphonie. Und so ist es mit allen übrigen Formen. Zu Grunde liegt die Gegensätzlichkeit, welche sich am liebsten, namentlich bei ausgeführten Stücken, dreitheilig kund giebt. Aber eben weil diese als gestaltendes Gesetz Allem zu Grunde liegt, kann sie nicht von einem einzelnen Zweige der Composition gleichsam mit Beschlag belegt werden. Weder die Sonate noch die Symphonie noch der Chor oder sonst ein Musikwerk darf den Anspruch erheben, die »grosse Form der Musik« allein zu besitzen. Wie schon bemerkt, ist die Sonate nicht eine geschlossene, sondern eine zusammengesetzte Form; als solche ist sie aber jedenfalls nicht die grösste. Zählt man, was man folgerichtig thun muss, ein Oratorium, eine Oper und andere vereinigte Vocal- und Instrumental-Compositionen ebenfalls zu den grossen musikalischen Formen, so erscheint die Sonate als sehr klein, und bleibt ihr bei genauer Prüfung nichts als der Vorzug, dass sie zu denjenigen zusammengesetzten Instrumentalformen gehört, welche die einfachsten und bewährtesten musikalischen Contraste am reinsten zur Geltung bringen. Und mit dieser Definition, mit dieser sehr bevorzugten Stellung kann sie sich gewiss begnügen. Aus einer solchen könnte der einsichtige Pädagoge auch ganz leicht ihre grosse Wichtigkeit für den Unterricht ableiten, denn nicht die weitschichtigen, schwer übersichtlichen Werke sind es, welche dem Jünger eine bequeme Einsicht in die Kunstgestaltung verschaffen, sondern die leicht zu bewältigenden handlichen Formen, die alles Wesentliche in sich schliessen. Mit einer Sonate, welche die einzige grosse geschlossene Form der Musik wäre, müsste man dagegen als Einführungsmittel in die Tonkunst nichts anzufangen, denn die Moral würde dann nur lauten können: Wollt ihr wirklich eine grosse geschlossene Form in der Musik üben und componiren (was natürlich Jeder will!), so haltet euch einzig und allein an die Sonate! Alles Uebrige ist entweder nicht gross oder nicht geschlossen! — Die Werthschätzung der sonstigen Musik, welche aus einer derartigen Begriffsverwirrung folgen müsste, werden wir hier nicht weiter auseinander zu setzen nöthig haben.

Die Sonate soll alle übrigen Musikformen in sich aufsaugen können und darin dem Drama gleichen. Jeder der zwei Theile des ersten Satzes »ist gleichsam ein Act«. Der zweite dieser Theile »pflegt musikalisch dasjenige zu vollführen, was in einem Drama oder in einer Erzählung die Katastrophe, die Krisis heisst«. Weiter wird uns nichts hierüber eröffnet, nur führen manche nachfolgende Bemerkungen entschieden vom Drama auf ein ganz anderes, nämlich das einfach psychologische Gebiet, wie der Verfasser auch der Erzählung mit dem Drama ein gleiches Recht einräumt. Wir denken also, er legt kein

grosses Gewicht darauf, und lassen daher den Gegenstand fallen, um nicht noch mehr in die modernen Dornenhecken zu gerathen. Die Sonate ist kein Drama, sondern eine Sonate, keine poetische, sondern eine musikalische Kunstgattung: hierbei können wir uns beruhigen.

Domenico Scarlatti starb »etwa funfzehn Jahre vor S. Bach's Geburt«, behauptet Herr Köhler. Wir wundern uns allerdings hierüber, denn dann wäre er ein Zeitgenosse Frescobaldi's gewesen, und da er über 70 Jahre alt wurde, so würde er noch in Luther's Jahrhundert geboren sein. Er starb aber nicht 15 Jahre vor Bach's Geburt, sondern erst mehrere Jahre nach Bach's Tode und wurde zwei Jahre vor ihm geboren, war also in ganzer Länge sein Zeitgenosse. Wie gesagt, wir wundern uns darüber, dass Herr Köhler, der doch hauptsächlich Pianist ist, einen der grössten unter seinen verstorbenen Collegen so wenig zu kennen scheint.

Die hier vorgelegte Auswahl von Musikstücken ist ein Ergebniss langer Erfahrung und kann Jedem mit Recht empfohlen werden. Auch wünschen wir, dass der zweite Theil, welcher die Sammlung beenden soll, bald nachfolgen möge. Sollte es aber beschlossen sein, diesen zweiten Theil ebenfalls mit einer Vorrede zu begleiten, so hoffen wir, der Herr Verfasser werde sich zur Abfassung derselben die nöthige Zeit gönnen.

Chr.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. September 1876. **Nr. 37.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Die Stimme bei dem Menschen und bei den Thieren. — Zur Verbesserung des Musikunterrichtes. VI. (Schluss.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Ausgaben älterer Werke [Due Soli del Signor Hendel, edited by Carl Engel. Ballet-Musik von J. C. von Gluck, herausgegeben von Carl Reinecke]). — Anzeiger.

Die Stimme bei dem Menschen und bei den Thieren.

(Nach dem Französischen des Emil Blanchard.)

Der Mensch erfreut sich der Gabe der Sprache und macht davon einen sehr ausgedehnten Gebrauch; das Thier dagegen, selbst das intelligenteste, besitzt weder die Fähigkeit, die Gegenstände zu bezeichnen, noch seine Empfindungen mittels einer articulirten Sprache auszudrücken. In dieser Hinsicht ist sohin zwischen dem Menschen und dem Thiere eine unüberschreitbare Demarcationslinie gezogen, welche zu allen Zeiten behufs Beweisführung der hervorragenden Stellung des Menschen in der Schöpfung angerufen worden ist. Der Physiologe gesteht indessen verschiedenen Thieren eine articulirte Stimme zu. Die Säugethiere bringen Vocale und Consonanten hervor, die aber nur eine stets wiederholte Sylbe bilden. Mehr begabt als die Säugethiere singen die Vögel und besitzen sogar ein kleines Vocabularium: der Stieglitz hat einige Ausdrücke, die sich in heiteren Augenblicken ohne Unterlass wiederholen; er gebraucht ein eignes Wort, um seine üble Laune zu bekunden, ein anderes, um etwas anzukündigen. Es sind dies schwache Spuren von Sprache, bemerkenswerthe Zeichen der Einheit eines Phänomens, dem die Gradationen fehlen.

Gewisse Thiere leben in Gesellschaft, andere reisen in Truppen; in Mitte solcher Vereinigungen bildet sich ganz augenscheinlich eine Art von Sprache, welche zur Verständigung unter den Individuen dient. Wie wäre es wohl den Bibern, wenn sie ihren Bau herstellen, möglich, hinsichtlich eines so vollkommen geordneten Werkes sich in die Arbeit zu theilen, wenn sie sich nicht wechselseitig verständlich machen könnten? Wie könnte das als Schildwache aufgestellte Murmelthier seine Gefährten von der Gefahr ohne ein Signal benachrichtigen, dessen Bedeutung in dieser kleinen Welt niemals zweifelhaft ist? Zur Zeit, wenn die Schwalben sich auf die Wanderschaft begeben, scheinen einige vor den übrigen an die Ausführung der periodischen Reise zu denken; sie sammeln sich und lassen Appellrufe erschallen; sie fliegen in allen Richtungen umher, um diejenigen zu holen, welche ohne Sorge um die herannahende Temperaturänderung die Zeit vertändeln. Ist es nicht zweifellos, dass die niedlichen Thiere sich sagen können: nun ist es Zeit zur Abreise?

Vielleicht durch die Inflexion der Stimme gebildet, äussert die Sprache der Thiere ohne Zweifel nur höchst einfache Eindrücke und Ideen. Wohl bleibt es wegen des uns mangelnden Verständnisses unmöglich, deren Ausdehnung oder wahren Charakter zu würdigen. Manche Leute besitzen das Geschick, die Rufe, das Pfeifen, den Gesang der Vögel nachzumachen; mit überraschender Genauigkeit erzeugen sie die Töne, aber es ist nur ein Gezwitscher. Noch gewandter sind in der Nachahmung der menschlichen Stimme gefangene Vögel, welche reden lernen und wie zum Zeitvertreib tausendmal dieselben Worte wiederholen, deren Sinn ihnen stets verborgen bleibt; und nur unter sehr seltenen Umständen glaubt man in dem von einem Käfigbewohner geplauderten Spruche den Ausdruck eines Verlangens zu erkennen. Der Mensch und der Hund, obschon durch die intimste Freundschaft verbunden, können es nur dahin bringen, sich durch gewisse Pantomimen verständlich zu machen. Der Hund bringt es dazu, einige Worte seines Herrn zu verstehen, der Herr etwas von dem Gekläffe seines treuen Freundes; das ist das günstigste Resultat einer langen Verbindung. Es scheint, dass zu Folge eines höheren Willens eine unübersteigliche Schranke gegenüber jedem intimen Verkehr zwischen Menschen und Thieren gezogen ist.

Höchst wahrscheinlich fehlt denjenigen Thieren, deren Organisation sich am meisten jener des Menschen nähert, nicht nur die Fähigkeit, eine Reihenfolge von articulirten Tönen hervorzubringen, sondern auch die Intelligenz mit den Worten einen genau bestimmten Sinn zu verbinden. Nie hat ein Affe reden gelernt. In der gegenwärtigen Epoche hat das vergleichende Studium der Eigenthümlichkeiten der Organismen und der Lebensbedingungen der beseelten Wesen einen Lichtstrahl verschafft. In unseren Tagen kann man mit Sicherheit behaupten: jedes Geschöpf, das mit einem dem Willen unterworfenen Werkzeuge oder Organe ausgerüstet ist, kommt mit dem Instincte zur Welt, von dem ihm zur Verfügung gestellten Organe Gebrauch zu machen; von seinem Verständnisse geleitet macht es davon eine mehr oder weniger glückliche Anwendung. Gleich wie bei den einzelnen Individuen die Organe keineswegs eine gleich vollkommene Uebereinstimmung zeigen, so manifestirt sich auch die Intelligenz bei diesem oder jenem Anlasse in einer getrübteren oder klareren Weise. Ebenso sieht man ein und dasselbe Werkzeug ausserordentlich verschiedene Dienste leisten. Die natürlichen Anlagen und die von einem feinen und beobachtenden Geiste geleitete Uebung verschafft dabei ungemeine Vortheile. Alle Menschen besitzen einen Stimmapparat; in Hinsicht auf die Sprache und den Gesang bedient sich desselben die Mehrzahl mit einem Erfolge, welcher den gewöhnlichen Bedürfnissen entspricht; einzelnen besonders Begünstigten gelingt es, ausserordentliche Wirkungen zu erzielen.

In der That verdient der Mechanismus der Stimme von jedermann gekannt zu werden; niemand ist bei der Sache gänz-

lich unbetheiligt. In Rücksicht auf den Menschen weiss man heutzutage ganz genau, wie die Worte und der Gesang erzeugt werden. Nachdem ein Mittel zur Beobachtung der Function des Kehlkopfes entdeckt war, träumten die Aerzte von Triumphen der Heilkunst, und die Physiologen, von dem Verlangen gequält, die Erscheinungen zu erklären, sowie die Sänger, begierig in die Geheimnisse ihres schönen Talentes einzudringen, widmeten sich den sorgfältigsten Untersuchungen. Die Resultate einer grossen Anzahl von Forschungen sind bekannt gemacht worden, die Wissenschaft hat dadurch neues Licht erhalten. Ein sehr scharfsinniger Beobachter, der sich seit geraumer Zeit dem Studium des Kehlkopfes widmet und früher schon die minutiösesten Details über die Structur der Respirationsorgane vollkommen klar zu machen verstand, Herr Doctor Mandl hat sorgfältiger als irgend ein Anderer die Operationen des Stimmorganes in allen Phasen seiner Thätigkeit verfolgt. *) Er fasst gegenwärtig die Möglichkeit ins Auge, über die Stimmen der grösseren Thiere Aufschluss zu geben. Andererseits hoffen wir bald kennen zu lernen, vermöge welcher organischen Eigenthümlichkeiten Vögel, welche singen können, die Fähigkeit erlangen zu sprechen. Die Beziehungen hinsichtlich der Lebensbedingungen, sowie der Fähigkeiten physischer und psychologischer Natur werden sich ohne Zweifel alsbald lichten.

I.

Im Schoosse der durch einen hohen Stand intellectueller Cultur geadelten Gesellschaften haben sich hervorragende Geister mehr oder weniger mit der Erklärung der Naturerscheinungen befasst. Bei den Alten war ein energisches Streben auf die Erforschung des menschlichen Organismus gerichtet. Die Denker hatten sicherlich vielfach über die Entstehung der Sprache und des Gesanges nachgegrübelt. Der Wunsch, das Stimmorgan genau kennen zu lernen, bemächtigte sich der Seele der Forscher. In dieser Hinsicht kann kein Zweifel bestehen. Galenus, der letzte und berühmteste der Aerzte des Alterthums, hat eine Beschreibung des Kehlkopfes gegeben, und diese Beschreibung ist das Werk eines von dem ausserordentlichen Interesse des von ihm erwählten Gegenstandes überzeugten Meisters. Seit der Epoche der Renaissance suchten die Anatomen die kleinsten Einzelheiten zu präcisiren, die Physiologen durch Versuche sie aufzuklären. Auf solche Art war alles für Entdeckungen vorbereitet an dem Tage, an welchem man das Schauspiel der Actionen des Instrumentes vor Augen haben würde, dessen sich der Sänger bedient. Es dürfte schwer fallen, ohne eine genaue Kenntniss des Stimmapparates die Art und Weise der Tonerzeugung zu begreifen. Nachdem das diesfallsige Programm der classischen Studien einige Jahrhunderte weit zurückliegt, so erscheint es angemessen, die wesentlichen Grundzüge der Conformation derjenigen Theile der Respirationsorgane, in denen sich die Stimme bildet, sich ins Gedächtniss zu rufen.

Aus der Brust erhebt sich bis gegen die Mitte des Halses die Luftröhre, welche den Durchgang der Luft zwischen dem Munde und den Lungen vermittelt. Die Luftröhre, ein mit knorpeligen Halbringen versehener Cylinder, spaltet sich am unteren Ende in zwei Kanäle, die sich alsbald in zahlreiche Zweige vertheilen; dies sind die Bronchien, welche in die Lungenzellen einmünden. Am oberen Ende der Röhre zeigt sich wie ein auf dem Schafte einer Säule angebrachtes Capitäl der Kehlkopf in Gestalt eines eckigen Gehäuses oder einer Büchse. Knorpel, welche durch Bänder vereinigt sind, sichern einen beträchtlichen Widerstand an der Wand des Kehlkopfes, der innen mit einer Schleimhaut überkleidet ist, welche Falten bildet, die man die Saiten oder besser: Stimmbänder nennt. Durch die Thätigkeit besonderer Muskeln werden diese Falten von einander entfernt, verlängert, verkürzt, gespannt, und so entstehen die verschiedenen Töne. Der Knorpel sind vier, zwei nehmen den Vordertheil der Büchse ein, die beiden anderen die Seiten. Im vorgerückten Alter verknöchern diese Knorpel: dadurch wird die Elasticität des Kehlkopfes stark gemindert, die Stimme verliert die Fähigkeit der Modulation, die sie in der Jugend besass. Der Knorpel, welcher die Gestalt eines Ringes zeigt, wird an der hinteren Seite beträchtlich höher. Stark befestigt an dem ersten Halbringe der Luftröhre dient er als Stütze für verschiedene Theile, aus denen der Kehlkopf besteht. Der grösste dieser Theile deckt wie ein Schild vorn den Stimmapparat. Der Kehlkopf bildet in der Medianlinie bei den Frauen einen schwachen, bei den Männern einen mehr hervorragenden Vorsprung. Seine Stelle ist deutlich bemerkbar: man nennt ihn den Adams-Apfel. Befestigt am ringförmigen Stücke des hinteren Theiles der Kehlkopfbüchse haben die Seitenknorpel die Form von kleinen dreieckigen Pyramiden mit ungleicher Oberfläche; am oberen Ende leicht gekrümmt tragen sie eine kleine hornförmige Zunge, in welcher die alten Anatomen die Gestalt der Schnauze eines Wasserkruges wahrzunehmen glaubten. *) Die sehr beweglichen Seitenknorpel spielen eine bedeutende Rolle bei der Ausströmung der Stimme.

Der Kehlkopf kann bis zu einem gewissen Grade seine Stelle verändern. Mittels eines durch Bänder verstärkten Membrans an dem Zungenbein festgehalten, erhebt er sich unter der Einwirkung von einerseits am Zungenbein fixirten und anderseits in die äussere Partie des schildförmigen Knorpels hineinreichenden Muskeln; er senkt sich in Folge der Thätigkeit der Muskeln, welche sich an dem nämlichen Knorpel und am Brustbein ansetzen. Nicht minder ist der Stimmapparat an den Bewegungen des Schlundes und der Zunge, sowie an denen des Athmens betheiligt. Mehr oder weniger beweglich verändern die festen Theile des Kehlkopfes ihre Lage in Folge des Spieles der Muskelbündel, welche von einem zum anderen reichen. Muskelbündel, welche vom ringförmigen Knorpel ausgehen, bewirken die Neigung des Schildknorpels nach vorn, und diese Bewegung trägt zur Spannung der Stimmbänder bei. Muskeln, welche von dem ringförmigen und dem schildartigen Stücke aufsteigen, veranlassen eine Rotation der seitlichen Knorpel und verändern den Zustand der Stimmbänder. Wenn sich endlich die von einem seitlichen Knorpel zum andern reichenden Bündel zusammenziehen, so nähern sich die beiden Zungen und verengen die Mündung, aus der die Luft hervordringt.

Innen ist der mit einem faserigen Gewebe versehene Kehlkopf mit einer Schleimhaut überzogen, die in ununterbrochenem Zusammenhange mit der des Mundes steht. Zwei Paare von Bändern, welche von dem Schildknorpel zum Giessbeckenknorpel gehen, theilen die Höhlung ab. Die untere Abtheilung ist durch einen Wulst begrenzt, welcher durch starke Schleimhautfalten gebildet wird. Die mittlere Abtheilung kennzeichnet die Anwesenheit von Falten, welche von Bändern gehalten werden. Dies sind die Stimmbänder oder Saiten, deren Rolle bei der Klangbildung eine vorwiegende ist. Die oberen Stimmsaiten nehmen bändchenartig die Seitentheile ein. Die sehr dicken unteren Saiten, die wahren Stimmbänder, welche unter den ersteren angebracht sind, ragen beträchtlich gegen die

*) *Traité du larynx et du pharynx;* in 8vo Paris 1872. — *Hygiène de la voix parlée et chantée.* Paris 1876.

*) Der ringförmige Knorpel ist der Cricoïdes der Anatomen; der Schild der Thyroïdes; die Seitenknorpel mit der Schnauze der Arythenoïdes; die kleine Zunge, welche sie stützen, die Santorinischen Knorpel.



Mittellinie hinein. *) Sie bilden die Oeffnung, welche die Stimmritze genannt wird; diese Oeffnung, im Zustande der Ruhe eine dreieckige Spalte, ist in Folge der Einwirkung der Respiration und der Stimmgebung jeden Augenblick sowohl in ihren Umrissen, als auch in ihren Dimensionen veränderlich. Sonderbar ist die Anwendung des Wortes: *glottis* auf dieselbe, das eine Zunge oder ein Zünglein bedeutet, um hier eine Oeffnung zu bezeichnen; doch ist dies die Folge eines eigenthümlichen Missverständnisses. Die Alten erblickten nämlich in dem Kehlkopfe »ähnliche Organe wie bei den Mundstücken, die an »Flöten angebracht sind: die rechts und links befindlichen »Theile nämlich, die so zusammentreten, dass sich einer an »den andern anpasst und sie so den Durchgang **) schliessen.«

Es trat eine Zeit ein, in der man den Namen der Falten, die die Oeffnung umgrenzen, auf diese selbst übertrug. Der Irrthum wurde durch mehr als hundertjährigen Gebrauch sanctionirt; nichts destoweniger ist es vorzuziehen, nach Herrn Mandl's Vorschlag den Raum zwischen den Stimmbändern die Oeffnung der *Glottis* oder die Stimmritze zu nennen. Der obere Theil des Kehlkopfes ist die Vorhalle, die direct mit dem Schlunde in Verbindung steht. Ueber dem Eingange der Vorhalle hinter der Zunge scheint eine sehr bewegliche faserig-knorpliche Klappe den Eingang zu sperren: es ist dies der Kehldeckel (*Epiglottis*). ***) Da derselbe unter gewöhnlichen Verhältnissen eine verticale Lage behauptet, setzt er dem Ein- und Austritte der Luft kein Hinderniss entgegen. Niedergedrückt legt er sich über die Oeffnung, die er im Allgemeinen beträchtlich überragt. Aus eigner Erfahrung kennt jeder die höchst unangenehme Empfindung, welche durch einen Körper hervorgebracht wird, der in die Luftwege eindringt. Der einem solchen Zufalle unterliegende Mensch hustet, weint, glaubt zu ersticken und ruft: »ich habe mich verschluckt!« Allem Anscheine nach legt sich das Zäpfchen zurück und sperrt während des Schluckens den Durchgang, aber es bestehen darüber noch Zweifel; es ist unmöglich, diesen Vorgang zu beobachten, und man hat den Beweis dafür, dass Flüssigkeiten die Stimmbänder ohne irgend eine Inconvenienz befeuchten.

Wie bei allen Dingen, so sind auch bei dem Kehlkopfe individuelle Verschiedenheiten sehr bemerklich. Eine vollkommene Entwickelung ist das Anzeichen von Kraft und Fülle der Stimme. In der Kindheit verändert sich der Apparat kaum; in der Epoche der Mannbarkeit tritt dessen Wachsthum mit einer gewissen Plötzlichkeit auf, die sich durch eine vorübergehende Aenderung der Stimme, bei den Mädchen durch eine mässige, bei den Jünglingen durch eine sehr ausgesprochene kundgiebt. Im Ganzen und in einer von der Grösse des Individuums unabhängigen Weise ist der Kehlkopf bei den Frauen kleiner als bei den Männern. Jener hat weniger vorspringende Ecken, schwächere Muskeln, zartere und geschmeidigere Knorpel: die scharfen Töne, welche das Organ hervorbringt, beweisen die Verschiedenheit der gewöhnlichen Bildung. Ungeachtet allgemeiner sehr bestimmter Anhaltspunkte hat man es doch keineswegs dahin gebracht, den Charakter einer Stimme nach der blossen Besichtigung des Kehlkopfes zu beurtheilen, weil uns die Möglichkeit mangelt, die Bestandtheile, wenn wir auch deren gute oder schlechte Eigenschaften kennen, in allen Einzelheiten zu vergleichen.

Der Stimmapparat erhält seine Vervollständigung durch Höhlen, worin sich die Resonanz bildet: durch den Schlund, den man insgemein die Kehle zu nennen pflegt, durch den Mund und die Nasenhöhlen. Die Schlundhöhle, in die die Speiseröhre und der Kehlkopf einmünden, trifft mit der Mundhöhle, einer für die Articulation ausgezeichnet construirten Lade, zusammen. Die Backen sind die Wände, die sich bei der geringsten Anstrengung zusammenziehen oder aufblähen; die Lippen, welche die äussere Oeffnung begrenzen, besitzen eine vollkommene Beweglichkeit, die Zunge stellt sich nach jeder Richtung; das hinten vor der Höhlung befindliche Gaumensegel ist geschmeidig und zusammenziehbar. Dieses Gaumensegel, eine einfache Falte der Schleimhaut, senkt sich wie eine Zwischenwand, welche die Mundhöhle von der Schlundhöhle trennt und erhebt sich sodann gegen die Nasenhöhlen, um den Durchgang zu schliessen; ein Anhängsel des Gaumens bildet das Zäpfchen. Erfüllt es seine Aufgabe nicht vollständig, so nimmt die Stimme einen eigenthümlich unangenehmen Charakter an, sie wird näselnd. Auch die Zahnreihen spielen eine Rolle bei dem Sprechen; durch eine Bresche in diesem Walle wird die Aussprache mangelhaft, die Luft entweicht durch die aufgeschlossene Lücke und verursacht ein Zischen.

(Fortsetzung folgt.)

*) Auf jeder Seite zwischen den oberen und den unteren Stimmbändern befindet sich eine weite Höhlung, welche die Morgagnischen Ventrikel genannt werden.

**) Γλωττίς bezeichnet ein Mundstück. Galen's Vergleich lehrt uns, dass die antike Flöte ein doppeltes Mundstück hatte.

***) Die Epiglottis legt sich nicht, wie ihr Name anzudeuten scheint, über die Oeffnung der Glottis, welche weiter unten liegt, sondern über die obere Oeffnung des Kehlkopfes.

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes.

Von **A. Tuma.**

VI.

(Fortsetzung.)

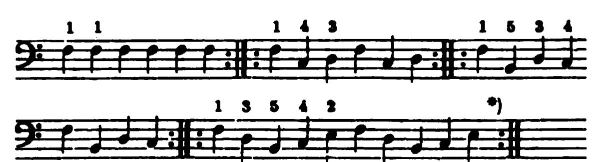
Der bereits in einem früheren Artikel gegebenen Begriffsbestimmung zufolge ist unter dem Worte »Fingerfolge« jede Ordnung der Finger, in welcher diese während des Bestehens einer Fingerstellung entweder einzeln oder gruppenweise (gleichzeitig zu zweien, dreien, vieren oder fünfen) Anschlagsbewegungen ausführen, zu verstehen. Es giebt ein-, zwei-, drei-, vier-, fünffache und gemischte Fingerfolgen. Durch die Verwendung einfacher Fingerfolgen werden einfache Tonreihen und durch die Verwendung der zwei-, drei-, vier- und fünffachen Fingerfolgen auf einander folgende, aus zwei, drei, vier, fünf und (wenn dabei eine abweichende Fingerstellung zu Grunde liegt) aus mehr als fünf Tönen bestehende Zusammenklänge erzeugt; bewirkt eine Fingerfolge einen einfachen Ton und hinter diesem einen Zusammenklang oder umgekehrt, oder hinter einander zwei oder mehrere, zufolge der Zahl der Töne, aus denen sie bestehen, verschiedene Zusammenklänge, so zählt sie zu den gemischten *) Fingerfolgen. Fig. 4 zeigt einfache, Fig. 5 zweifache, Fig. 6 dreifache und Fig. 7 vierfache Fingerfolgen nebst der einzigen im letzten Felde dieser Tabelle dargestellten fünffachen Fingerfolge; in Fig. 8 sind gemischte Fingerfolgen verzeichnet. Alle diese Fingerfolgen dienen zur Bewerkstelligung zusammenhängender Tastenbewegungen; soll die Tastenbewegung an einer Stelle unterbrochen werden, so zeigt dies die hinter der betreffenden Ziffer (1, 2, 3, 4 oder 5) stehende Ziffer 0 an. Die Dauer der durch die Ziffer 0 verlangten Unterbrechung der Tastenbewegung ist unbestimmt, sie hängt von der Geschwindigkeit der Tonerzeugung ab, weil die Uebungen in der Mechanik des Spieles immer so vorgenommen werden

*) Das Wort »gemischt«, das bereits oben im Zusammenhange mit dem Worte »Tastenbewegungen« gebraucht wurde und dort die Verschiedenheit der Art der gleichzeitig vorhandenen Tastenbewegungen andeutet, zeigt hier im Zusammenhange mit dem Worte »Fingerfolge« die Verschiedenheit der Menge der neben einander gleichzeitig erfolgenden Anschlagsbewegungen der Finger an.

sollen, dass die Anschläge in gleichen Zeiträumen auf einander folgen. Bei der schriftlichen Darstellung derjenigen Fingerfolgen, die zur Bewerkstelligung gemischter Tastenbewegungen dienen und von denen einige in Fig. 9 verzeichnet sind, wird durch Querstriche hinter den Ziffern angezeigt, welche Finger die von ihnen angeschlagenen Tasten niederzuhalten und folglich während der Anschlagsbewegungen anderer Finger keine Rückbewegungen auszuführen haben. Werden die Fingerfolgen 1 1, 1 4 3, 1 5 3 4 und 1 3 5 4 2 der Ordnung nach mit Benutzung der ersten in Fig. 1 verzeichneten Fingerstellung *»h c d e f«* ausgeführt, so werden durch die Thätigkeit der Finger der rechten Hand diese



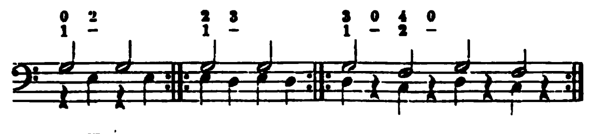
und durch die Bewegungen der Finger der linken Hand diese



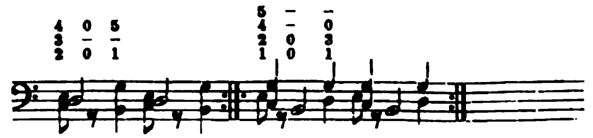
Tongruppen erzeugt. Leitet man von der ersten in Fig. 2 für die rechte Hand vorgeschriebenen Hauptfingerstellung die Nebenfingerstellung *e f g a h c* ab, und führt man auf Grundlage der letzteren die Fingerfolgen 1 3 2 4 5 und $\frac{3\,5}{2\,4}$ (wobei der zweite Finger zufolge des Sinnes der Fingerstellung die Tasten *f* und *g* stets gleichzeitig anzuschlagen hat), oder auf Grundlage der ersten in Fig. 3 bei b. für die rechte Hand verzeichneten Nebenfingerstellung die Fingerfolgen 1 2 5 3 4 und $\frac{5\;\;4}{3\,1\,2}$ aus, so ergeben sich die nachstehend verzeichneten Tongruppen:



Wird noch hinzugefügt, dass durch die Ausführung der Fingerfolgen $\frac{0\,2}{1\,-}$, $\frac{2\,3}{1\,-}$, $\frac{3\,0\,4\,0}{1\,-\,2\,-}$, $\frac{4\,0\,5}{3\,-\,-}$ / $2\,0\,1$ und $\frac{5\,-\,-}{4\,-\,0}$ / $2\,0\,3$ / $1\,-\,1$, wenn diese mit Benutzung der in Fig. 3 bei a. für die linke Hand verzeichneten zweiten Nebenfingerstellung *»h c d e g«* geschieht, die in diesem



*) Beim Studiren der ersten Spielmanipulation muss jede Fingerfolge in der aus diesen Beispielen ersichtlichen Weise wiederholt werden.



Beispiele notirten Tongruppen in die Erscheinung treten, und dass in Fig. 10 Fingerfolgen verzeichnet sind, die zur Bewerkstelligung nicht zusammenhängender oder theilweise nicht zusammenhängender Tastenbewegungen dienen, so steht dem Verständnisse der Schreibart der Fingerfolgen kein Hinderniss entgegen.

Um schliesslich auch bezüglich der erforderlichen Beschaffenheit (der Qualität) der in dem Vorstehenden besprochenen Objecte jeden Irrthum möglichst fern zu halten, muss noch gesagt werden, dass die erste Spielmanipulation mechanisch richtig ausgeführt erscheint, wenn

1) die Hand und der Arm dabei die richtige Form zeigen,*) wenn
2) alle Anschlags- und Rückbewegungen nur vom ersten Fingergelenke ausgehen**) und folglich kein anderes Gelenk der Hand oder des Armes dabei betheiligt erscheint, wenn
3) auch während der Bewegungen der Finger die Fingerstellung unverändert bleibt, die Finger also keinerlei Seitenbewegungen ausführen, und wenn endlich
4) alle Tastenbewegungen genau nach Vorschrift der Fingerfolge in tadellosester Weise vor sich gehen.

Rücksichtlich der den Anschlagsbewegungen der Finger zu ertheilenden Kraft und Geschwindigkeit und der erforderlichen Geschwindigkeit der Rückbewegungen dictirt die Mechanik des Clavierspiels keine anderen als nur diejenigen Vorschriften, die aus dem, was eingangs dieses Artikels in Betreff der Tastenbewegungen gesagt wurde, zu entnehmen sind.

*) Dass die Finger ihre natürliche Beugung, die sie im Zustande der Ruhe zeigen, durch die Vorbereitung der Hand zum Spielen nicht verlieren dürfen, ist bekannt. Vom Arme gilt Aehnliches, denn dieser erhält die zum Spielen erforderliche richtige Form und Lage, wenn er als Ganzes, sowie er frei und ungezwungen herabhängt, etwa um einen Winkel von 45 Grad gehoben wird; die Höhe des Sitzes und seine Entfernung vom Instrumente erscheinen durch diese Angabe ebenfalls bestimmt.

**) Die Beuge- und Streckbewegungen der Hand, also die vom Handgelenke ausgehenden Bewegungen, so wie auch die vom Ellbogengelenke ausgehende Wende- oder Drehbewegung der Hand können nur bedingungsweise als Anschlags- und Rückbewegungen Verwendung finden und bleiben daher vorläufig unberücksichtigt.

(Artikel VII folgt später.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Ausgaben älterer Werke.

Due Soli del Signor Hendel. Two Pieces for the Clavichord or the Pianoforte by Signor Hendel. Edited by **Carl Engel.** London, Augener & Co. (1875.) 2 Seiten Vorwort und 17 Seiten Musik.) Fol. Pr. M. 6.

Der Herausgeber, ein in London lebender Musiker, hat sich durch mehrere literarische Werke bekannt gemacht, namentlich auf dem Gebiete der älteren Musikgeschichte. Die vorliegende Veröffentlichung beruht auf einem Manuscripte in seinem Besitz, welches den Titel führt *»Sei Soli dell' Signor Hendel«*. Hieraus erklärt es sich, dass der Herausgeber die Schreibart *»Hendel«* beibehalten hat. Ein früherer Besitzer ist auf dem Titel (in späterer Handschrift) genannt als *»J. G. C. Hartmann,*

den 26sten Novbr. 1761«. Soweit geht also das Alter des Manuscripts jedenfalls zurück; Herr Engel sagt aber, dass dasselbe früher geschrieben sei, als diese Notiz und glaubt, sein Ursprung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sei nicht zu bezweifeln. Damit wären wir denn in Händel's Zeit. Der genannte Hartmann war ein Pastor im Hannoverschen und starb hochbejahrt zu Anfang unseres Jahrhunderts. Seine Musikbücher erbte der Lehrer des Ortes, nach dessen Tode sie seiner Tochter anheimfielen. Diese Dame war eine ganz unmusikalische Person und verbrauchte die alten Notenbücher zu häuslichen Zwecken, bis Herr Engel, welcher damals noch ein Knabe war, die Sachen zu Gesicht bekam und den Rest käuflich an sich brachte. Das in Rede stehende Manuscript war also seit mehr als 100 Jahren in bekannten Händen. Fügen wir noch hinzu, dass der italienische Titel mit *»Signor Hendel«* eher für als gegen die Echtheit spricht, da er auf seine früheste Zeit deutet, aus welcher noch Vieles bekannt werden würde, wenn es nur erhalten wäre. Dennoch sind die vorliegenden beiden Stücke nicht von Händel!

Von den 6 Soli, welche die Ueberschrift nennt, sind nur diese beiden erhalten; die übrigen waren bereits von der genannten Schulmeistertochter verbraucht. Wir können also nicht genau wissen, wie das ganze Manuscript ausgesehen hat. Herr Engel sagt, die erhaltenen Stücke bildeten die beiden ersten des Heftes. Sollte dieses nicht völlig sicher sein, so würden wir die Vermuthung hegen, dass das Heft auch noch andere Sätze enthalten habe und zwei von diesen erhalten seien, die sechs Händel'schen aber sämmtlich verloren gingen. Ohne einen Einblick in die Handschrift lässt sich dies nicht weiter begründen, wir müssen also davon absehen und uns an das halten, was der Herausgeber mittheilt. Mit Recht setzt er die Soli, wenn sie überhaupt echt sein sollten, in die Zeit um (oder bis) 1712. Aber eben in diese können sie musikalisch schlechterdings nicht gehören. Wenn wir auch, wie Herr E. sagt, wenige Stücke besitzen, welche Händel um 1712 in Hannover schrieb, so ist doch das aus dieser wie der voraufgegangenen Zeit Erhaltene völlig genügend, um uns bei aufgefundenen unbekannten Compositionen nicht in Verwirrung zu setzen. Auch Instrumentalwerke aller Art besitzen wir aus jener Zeit; man muss sie aber da suchen, wo sie sich hauptsächlich finden, nämlich in den grösseren Werken der folgenden Periode. Alle diese Tonsätze, auch schon die frühesten, sind im Stil so ausserordentlich gleichförmig, dass sich daraus für das neu auftauchende Unbekannte ein untrüglicher Maassstab ergiebt.

Der Herausgeber bemüht sich nun, in verschiedenen einzelnen musikalischen Figuren das Händel'sche Gepräge nachzuweisen, was er durch Anführung ähnlicher Gänge aus bekannten Instrumentalconcerten des Meisters noch einleuchtender zu machen sucht. Dieser Beweis wäre ihm gewiss gelungen, wenn er überhaupt zu führen wäre. Aber die angeführten Beispiele sind dürftig und, genau besehen, nur geeignet, das Gegentheil zu beweisen. Man urtheile selber.



Diese Figuren sind so allgemein in der damaligen Zeit und so farblos, dass sie nur dann mit einiger Sicherheit auf einen bestimmten Meister deuten würden, wenn genau dieselben Gänge in anderen Stücken desselben vorkämen. Was gegen Händel und überhaupt gegen die Zeit bis 1712 spricht, sind die Schlusstakte, namentlich die Cadenz mit der Quinte (*d*) statt mit der Terz (*h*) als Oberton. Nehmen wir das andere angeführte Beispiel hinzu.

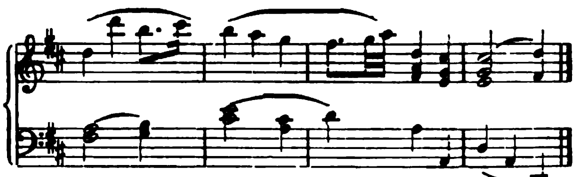


Die angebrachten Bogen und Punkte rühren natürlich von dem Herausgeber her; es ist aber für die Beurtheilung erforderlich, dass wenigstens in den Beispielen der Vorrede die Handschrift treu zum Abdruck komme. In dem zweiten Beispiele haben wir dieselbe Schlussart, und die Durchsicht der ganzen Musik lehrt, dass diese überall gebraucht ist. Hierdurch allein wird es schon gewiss, dass wir ein Product aus der Zeit nach 1730 vor uns haben. Jene Schlussart bildete sich etwa von 1720 an als ein neuer Sängereffect in der neapolitanischen Schule und verbreitete sich in Virtuosen-Arien bald allgemein, weil es für den Sänger bequemer war, auf der Quinte des Dominantaccordes einen pompösen Triller anzubringen, als auf der Terz desselben, wie es bis dahin gebräuchlich war. Auch bei Händel findet sich diese neumodische Sängercadenz, aber immer nur in grossen breiten Arien, und niemals in Instrumentalsätzen. Bei den Italienern dagegen und ihren ausländischen Nachahmern verbreitete sie sich bald über die ganze Composition, namentlich auch über die für Clavier, obwohl das Unfruchtbare und Ungeeignete derselben hier deutlich genug zu Tage trat. Bei unserm »Signor Hendel« findet sich diese Figur als kahle Manier schon in voller Ausartung mit dem Septimensprung aufwärts, dazu die ausgeschriebenen Vorhalte, die Schlüsse $3\ {4 \atop 6}\ {3 \atop 5}$ und dergleichen wohlbekannte Tonmittel aus dem ersten Viertel der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Als Beispiel stehe hier der Schluss des ersten Satzes.





Hier sieht man an den + Stellen die erwähnten Manieren. Sie sind aber zum Theil noch viel breiter ausgetreten. Man betrachte nur einmal S. 17 den Schluss des Ganzen:



Zugleich ein Pröbchen der compositorischen Kunst unseres Autors. Dass eine so misslautende Trivialität niemals aus Händel's Feder geflossen sein kann, versteht sich von selbst. Alles Uebrige steht aber genau auf derselben Höhe. Das letzte Beispiel ist der Schluss eines »*Trio*«. Der zweite voraufgehende Satz ist als »*Polonaise*« bezeichnet, nicht von dem Herausgeber, sondern schon von seiner Vorlage. Die »Polonaise« kommt bei Händel nicht vor und ist auch in seiner Zeit so selten, wie sie später häufig erscheint. Herr Engel sagt zwar, diese Tanzmelodie sei »in Deutschland schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts etwas in die Mode gekommen« und verweist auf Mattheson's Vollkommenen Kapellmeister S. 92. Aber Mattheson's Werk erschien 1739 und lautet in der angeführten Stelle: »Die Polnische Gattung des choraischen Stils hat vor andern seit einiger Zeit so viel Beifall gefunden, dass man sich nicht gescheuet, die ernsthafftesten Worte und Sing-Gedichte mit Melodien nach Polnischer Weise (à la Polonoise) zu versehen.« Die Worte »seit einiger Zeit« bedeuten aber höchstens »seit zehn Jahren« und erklären sich leicht durch einen Blick auf das damalige musikalische Treiben an dem königlich Polnischen Hofe in Dresden. Von Sachsen ging diese und manche andere Neuerung zu Anfang der dreissiger Jahre aus und verbreitete sich schnell. Händel wurde davon aber nicht berührt. Dieses wird hier nur bemerkt, um einen Missverstand der Mattheson'schen Worte abzuwehren, keineswegs aber, um für den nicht-Händel'schen Ursprung der obigen »Soli« einen neuen Beweis beizubringen, denn eines solchen bedarf es nicht. Die Musik selber zeigt vom ersten bis zum letzten Takte, dass ihr jede Verwandtschaft mit Händel, sei sie nun geistiger oder formeller Art, vollständig fehlt. Die Anlage der Stücke ist genau in den Grenzen gehalten, welche damals durch die neapolitanische Schule gezogen wurden, und bewegt sich in denselben in der dürftigen Enge, die wir aus italienischen Clavierstücken der Zeit von etwa 1740 bis 1770 kennen. Die Sätze sind zweitheilig, der zweite Theil enthält dieselben Gedanken in der Tonart der Dominante. Die langsamen Sätze haben die kleine Terz, die schnellen die grosse, aber die Tonart ist dieselbe. So folgt hier im ersten »Solo« auf den ersten Satz in C-dur ein *Largo* in C-moll, im zweiten auf das anhebende *Andante* in D-moll ein *Allegro* in D-dur. Alle diese Eigenthümlichkeiten zeigen, dass diese »Soli« zu derjenigen Musikgruppe gehören, welche um 1750 in der neumodischen Ouvertüre ihren Mittelpunkt hatte und später in der Sonate zur vollen Geltung gelangte, aber von der Weise Händel's und verwandter älterer Meister weit abliegt.

Hier haben wir also ein Beispiel, dass eine musikalische Handschrift äusserlich sehr achtenswerthe Zeugnisse aufweisen kann und dennoch unechte Waare enthält. Es ist nutzlos, hierüber weitere Vermuthungen zu äussern, denn dergleichen kommt häufig vor. Wie wir mit Genugthuung bemerken, scheint der Herausgeber doch nicht allzu fest von der Verlässlichkeit seiner Quelle überzeugt zu sein, denn er »überlässt es getrost (*gladly*) erfahrenen Musikern zu entscheiden, ob die Musik von Händel ist oder nicht«. Wer nach einer genaueren Untersuchung diese Stücke Händel zusprechen sollte, der müsste sich gefallen lassen, dass der grösste Theil der damaligen italienischen und italienisirenden Claviermusik ebenfalls dem grossen Meister in die Schuhe geschoben würde. Damit bekämen wir denn zuletzt eine sonderbare Anschauung von Händel, was zu verhüten der Zweck dieser Bemerkungen ist, deren Ausführlichkeit hiermit entschuldigt werden möge.

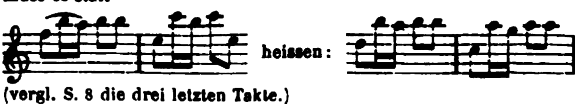
Dem Herrn Verleger statte ich noch meinen Dank dafür ab, dass er diese Publication mir zugesandt hat, da dieselbe mir sonst wohl unbekannt geblieben wäre. Viele einzelne Stücke und kleinere Werke aus der älteren Musik werden in England und Frankreich publicirt, dringen aber gewöhnlich nicht über die Geschäftskreise der einzelnen Verleger hinaus. *) *Chr.*

Ballet-Musik (Aria per gli Attleti, Chaconne und Gavotte) aus Paris und Helena von **J. C. von Gluck,** herausgegeben von **Carl Reinecke.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 24 Seiten Fol. Preis M. 3,25. (1875.)

Die Jahreszahl sind wir im Stande beizufügen, weil der Herausgeber sein Vorwort »im Mai 1875« datirt hat, und auch, weil die verehrte Verlagshandlung so freundlich ist, ihre Publicationen uns bald nach der Veröffentlichung zugehen zu lassen. Das Vergnügen, die Jahreszahl auf dem Titel zu erblicken, erleben wir vielleicht auch noch. Einstweilen könnte man wohl als Abschlagszahlung, zur Beschwichtigung des gelehrten Gewissens, diejenigen Ausgaben datiren, welche die Werke verstorbener Meister wieder auffrischen, denn hierbei vermag das datumlose Neue doch keinen Reiz mehr zu üben, weil der Werth eben in dem Alten liegt, in der Bewährung durch die Zeit.

Der Herausgeber hat seinen Namen auf dem Titel so bescheiden in die Ecke gedrückt, dass man meinen sollte, er habe weiter nichts dabei thun wollen, als eine Abschrift vom Original in die Druckerei besorgen. Die Durchsicht des Vorwortes belehrt uns aber eines anderen. Die vorliegende Balletmusik wurde einige Monate zuvor im Gewandhause aufgeführt, und der grosse Beifall, welchen sie errang, veranlasste die Herausgabe. Diese erfolgte in der Gestalt, in welcher Herr Reinecke sie zur Aufführung gebracht hatte, einmal weil dieselbe den jüngsten Erfolg für sich hatte und sodann, um den Concertdirigenten den Stoff mundgerecht zu machen. Wer die Scene bei Gluck kennt, für den bedarf es keiner Auseinandersetzung, dass diese Musik in Concerten nicht schlechterdings so zur Aufführung kommen kann, wie sie im Original steht. Die »*Aria per gli atleti*« führt ohne eigentlichen Abschluss zu einem Recitativ; hier muss also eine Aenderung eintreten, wenn man das Stück für blosses Instrumentenspiel verwerthen will. Der Herausgeber ist hierbei ziemlich resolut in's Zeug gegangen. Um nämlich »gleichzeitig der Chaconne eine interessantere Einleitung zu geben, als das in der Original-Partitur vorhandene, achtzehn Takte umfassende ‚*Maestoso*', welches auf musikalische Bedeutung gar keinen Anspruch macht und eben nur als glänzende Einleitung zu einem prächtigen Ballette gedacht ist

*) Im *Scherzando* S. 7 ist ein störender Fehler. Takt 17—18 muss es statt



(vergl. S. 8 die drei letzten Takte.)

[hier lässt der Herausgeber die Angabe der Scenerie auf Italienisch in einer seltsamen Orthographie folgen], hat der Unterzeichnete die letzten zwölf mit R bezeichneten Takte der *Aria* hinzugefügt und auf die Weise eine Verbindung zwischen dieser und der Chaconne hergestellt.« Zur Verhütung von Missverständnissen hätte Herr R. wohl beifügen können, dass er seine 12 verbindenden Takte nicht deshalb ersonnen habe, um etwas musikalisch Bedeutenderes zu liefern, als dem seligen Gluck in seinem einleitenden *Maestoso* möglich gewesen sei, sondern lediglich, um eine passendere Verknüpfung der zwei aufeinander folgenden Tonsätze für den Concertgebrauch herzustellen. Solches ist ihm auch vollständig gelungen. Die bewussten 12 Takte enthalten nichts absolut Neues, welches in solcher Umgebung doch immer mehr oder weniger wie ein fremdartiger Eindringling erscheinen würde, sondern sie sind den 5 Takten nachgebildet, mit welchen Gluck seine *Aria per gli atleti* zum Stillstande bringt. Man kann sie als ein berechtigtes und gelungenes Beispiel ansehen, wie in derartigen Fällen obwaltende Schwierigkeiten für die Aufführung zu beseitigen sind.

Den gegenwärtigen Meistern fehlt es durchaus nicht an Geschick, solche Schwierigkeiten zu überwinden; aber eine Hauptbedingung des Gelingens ist, sich dieselben zunächst völlig klar zu machen. Mit anderen Worten: es müssen wirkliche und nicht eingebildete Schwierigkeiten sein. Die meisten Fehlgriffe in der Behandlung oder sogenannten Bearbeitung älterer Tonwerke zu Aufführungszwecken rühren daher, dass der Bearbeiter sich Schwierigkeiten künstlich schafft, die in der Wirklichkeit durchaus nicht vorhanden sind. Und gegen diese Gattung von Veränderungen, von verbessernden Zusätzen, haben wir stets gesprochen und werden dagegen sprechen, bis sie durch eine bessere Praxis für immer beseitigt sind. An solchen selbstgeschaffenen Schwierigkeiten, deren Abstellung daher den Charakter subjectiver Willkür trägt, fehlt es auch in dieser Ausgabe der Gluck'schen Tanzmusik nicht; alle Aenderungen ausser der bereits genannten scheinen dahin zu gehören, und wir betrachten sie hier etwas näher, weil sie lehrreich sind.

»Die *Aria per gli Atleti* (sagt Herr Kapellmeister Reinecke) ist ursprünglich nur für Streichinstrumente und zwei Oboen instrumentirt; mit Rücksicht darauf, dass das Streichquartett in unseren heutigen Orchestern so stark besetzt ist, dass in diesem, unzweifelhaft sehr kräftig gedachten Stücke (an Vortragszeichen fehlt es in der Original-Partitur gänzlich) von den beiden Oboen kaum etwas gehört werden dürfte, hat der Herausgeber die mit kleineren Noten gestochenen Instrumente hinzu gefügt.« Diese hinzu gefügten Instrumente bestehen aus Fagotten, Hörnern, Trompeten, Posaunen und Trommeln, also dem ganzen modernen Hofstaat. Und dieser wird hier vorgeführt, weil unser Streichorchester inzwischen so stark geworden ist, dass die Oboen allein sich nicht mehr vernehmlich machen können. Es scheint also, dass das Streichorchester uns etwas über den Kopf gewachsen ist. In diesem Falle müsste man ihm die Flügel beschneiden, um das Gleichgewicht wieder herzustellen. Ist eine solche Ansicht aber auch die richtige? liegt der Grund des Uebels nicht vielmehr in der zu schwachen Besetzung der Oboen? Ohne Zweifel liegt er hierin. Es darf als eine feste Thatsache angesehen werden, dass die Bläser zu Händel's wie zu Gluck's Zeit, und namentlich von diesen beiden, stark besetzt wurden. Bei etwaigen Klanglücken, bei unhörbaren oder dünn und spitz klingenden Oboen (worüber jetzt beim Anhören älterer Werke so viel geklagt wird) würde das Recept also ganz einfach lauten: fülle diese Lücken aus, besetze die Oboen so stark, dass sie im Stande sind, dem »in unseren heutigen Orchestern so stark besetzten Streichquartett« die Waage zu halten. Und dieses Mittel wird sich um so probater erweisen, weil es im Wesentlichen nichts ist, als eine Wiederherstellung dessen, was der Componist gewollt hat. Denn die Streicher sind nicht nur in unseren jetzigen Orchestern stark besetzt, sondern waren es auch schon in den früheren; und dass daneben die Bläser verdoppelt, ja man kann sagen entsprechend vervielfacht wurden, ist durch Zahlen zu beweisen. Sollte der Herausgeber die Aufsätze über Händel's Messias im vor. Jahrg. dieser Ztg. nachsehen mögen, so findet er dort schon genügende Beweise, die sich aber noch vielfach vermehren liessen. Wundern wir uns nun über die starke Besetzung der Orchester des vorigen Jahrhunderts, so sind es mehr die Oboen als die Violinen, welche uns in dieser Hinsicht auffallen. Unsere Vorfahren wussten den Reichthum der Oboe besser zu schätzen, als wir; sie empfanden, dass dieses Instrument nicht nur einen Solo- sondern auch einen Chorklang besitzt, was wir fast vergessen haben. Der Chorton der Oboe ist der edelste und für die verschiedensten Zwecke nützlichste aller Blasinstrumente; daher seine ausgedehnte Benutzung bei den Alten und ihre spärliche Verwendung der übrigen Bläser. Wenn irgend etwas in den Orchestern derjenigen Zeit, von welcher hier die Rede ist, uns auffällt, so ist es aber nicht die starke Besetzung an sich, sondern die Harmonie aller Tonmittel unter einander. Die damaligen Tonmittel oder Instrumente besitzen wir noch sämmtlich, wenn auch einige von ihnen durch Mangel an Uebung etwas eingerostet sind, die frühere Harmonie können wir also jeden Augenblick wieder herstellen, wenn wir nur wollen. Es muss aber unser Ehrgeiz sein, solches zu wollen, denn wir erfüllen damit eine künstlerische Pflicht und handeln nach jenem Gesetze der Kraft, welches durch den geringsten Aufwand von Mitteln die grössten Wirkungen erzielt. Wodurch wird eigentlich Wirkung oder Effect in der Kunst hervorgebracht? Nicht durch die Anhäufung vieler Mittel, sondern durch die harmonische Vereinigung derselben. Es ist eine alltägliche Erfahrung, dass der kleinere Tonkörper oft stärker wirkt, als der weit grössere, dass die dünn instrumentirte Partitur voller und befriedigender klingt, als die dick mit Instrumenten beschriebene. Alles hängt ab von der Harmonie der einzelnen Theile. Diese unumstössliche, wenn auch heut zu Tage noch vielfach verkannte Wahrheit erhält eine besondere Wichtigkeit durch die Folgerung, welche aus ihr abgeleitet werden kann. Liegt Alles in der Harmonie, in der inneren Abrundung, so gewinnen wir hiermit für etwaige Zusätze von späterer Hand ein Kriterium, welches strenge aber zugleich völlig gerecht genannt werden muss. Was zugesetzt wird, muss in diese Harmonie aufgehen, muss dieselbe noch steigern (denn sonst wäre der Zusatz ein blosser Luxus), nicht aber vermindern oder irgendwie stören. Um solches zu erproben, ist vor allen Dingen erforderlich, dass das Bestreben zunächst nicht auf Bearbeitung oder Hinzufügung neuer Instrumente, sondern darauf gerichtet sei, mit allen erreichbaren Mitteln dem alten Meister nach seinen eigenen Intentionen genug zu thun. Fällt die mit Kenntniss und Besonnenheit angestellte Probe nicht befriedigend aus, und die Aufführung soll dennoch vor sich gehen, so wird die Hülfe genommen wo sie sich findet. Dies ist also einer von den Fällen, wo andere Instrumente hinzugezogen werden müssen. Man darf die Nöthigung dazu aber nur als eine augenblickliche, vorübergehende ansehen und muss den Weg offen lassen für Andere, die mit erneuten Versuchen auf Grund des originalen Orchesters vielleicht ein günstigeres Resultat erzielen.

(Schluss folgt.)



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 20. September 1876. **Nr. 38.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber das Gut-Komm, eine chinesische vierstimmige Laute, und über chinesische Musik. — Die Stimme bei dem Menschen und bei den Thieren. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Compositionen für Pianoforte [Jean Louis Nicodé Op. 6, Louis Maass Op. 2, William H. Sherwood Op. 4, Georg Leitert Op. 38, Ludwig Grünberger Op. 15, F. Wrede Op. 6]. Katalog des Musikalien-Verlags von J. Rieter-Biedermann). — Anzeiger.

Ueber das Gut-Komm,

eine chinesische viersaitige Laute, und über chinesische Musik

von

Prof. Dr. von Schafhäutl.

Wir besitzen zum Theil sehr gute und genaue Abbildungen chinesischer, indischer, ägyptischer, arabischer musikalischer Instrumente; allein was bei allen wohl die Hauptsache ist, über die genaue musikalische Scala dieser Instrumente stehen uns zum Theil nur dürftige und zum Theil sogar unrichtige Notizen zu Gebot.

Der verstorbene Professor Neumann hat von seinen Reisen eine chinesische Laute — *Gut-Komm* — aus China mitgebracht, welche — gegenwärtig Eigenthum der Staatsbibliothek in München — in allen ihren Theilen ganz wohl erhalten ist, so dass sich ihre Scala recht gut bestimmen lässt, da sich sogar die einzelnen Intervalle der Scala über den Stegen in chinesischen Notenzeichen angegeben finden.

P. Amiot, welcher die einzigen verlässigen, umfassenden Nachrichten über das Leben, Treiben, Wissen, über die Kunst und Sitten der Chinesen gab, ihre musikalischen Instrumente nach den genauesten Messungen beschrieb und zeichnete, P. Amiot macht keine Erwähnung dieses Instrumentes; es ist also wahrscheinlich, dass dieses Instrument in der Nähe des kaiserlichen Hofes nicht im Gebrauch war, oder dass es, wie Einige glauben, erst nach der Zeit des Amiot aus Persien zu den Chinesen gekommen sei.

De la Borde hat in seinem bekannten Essai T. I, p. 366/3 aus der Sammlung des Duc de Chaulnes eine Laute abgebildet, welche in Bezug auf die Zahl der Saiten, das Saitenvest und den Wirbelstock so ziemliche Aehnlichkeit mit unserm *Gut-Komm* besitzt, in anderen Theilen, namentlich den Stegen aber von unserm Instrumente verschieden ist. Das Instrument stammt aus China, allein sein Name war dem Eigenthümer und deshalb auch De la Borde unbekannt.

Auf Taf. 43 Fig. 3 der systematischen Bildergallerie zum Conversationslexikon findet sich gleichfalls eine chinesische Guitarre abgebildet, die in ihren Dimensionen meist mit unserm *Gut-Komm* übereinstimmt, auch die eigenthümlichen Walzenbünde besitzt; allein die Stellung dieser Walzenbünde ist falsch, und die zwei Schalllöcher finden sich an unserm Instrumente nicht.

Am getreuesten möchte die Figur in Fétis *Histoire génerale de la Musique* I, p. 66 sein; aber auch diese ist nicht ganz getreu, namentlich was die Stellung der Bünde betrifft, ebenso ist die neueste Beschreibung in Mendel's Musikalischem Conversationslexikon nicht genau.

Es giebt bekanntlich wenigstens drei Sorten des *Gut-Komm*.

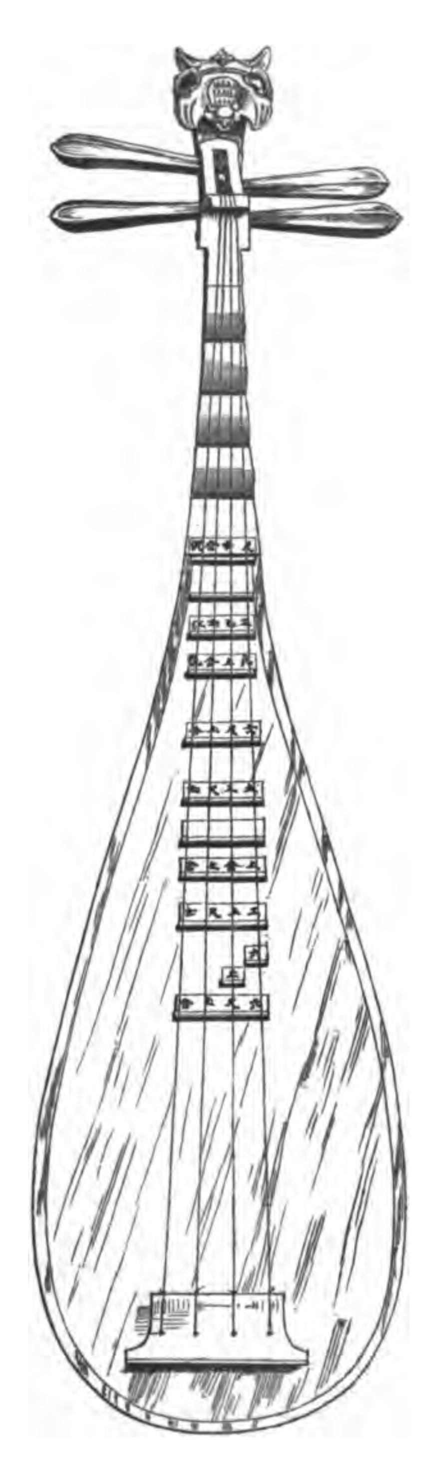
Ich will hier zuerst die genaue Beschreibung des grössten dieser Instrumente geben.

Dasselbe gleicht einer langgezogenen Mandoline im Umrisse, und ist mit vier Saiten, nicht aus Därmen, sondern mit Saiten aus Seide gedreht, bezogen. Diese Seide ist weisse Rohseide, die sogenannte Marabutseide, von ihrem natürlichen Ueberzuge noch nicht durch das sogenannte Schälen befreit; diese Saite ist also so elastisch, beinahe wie eine Darmsaite von gleicher Dicke. Man erhält eine ganz gute Idee vom Umrisse unseres Instrumentes, wenn man eine langhalsige Birne, der Länge nach, aber nicht ganz in der Mitte, sondern ausserhalb dieser Mitte durchschneidet; der schmälere Theil wird dann unser Instrument in seinem Umfange und seiner Gestalt repräsentiren.

Die ganze Länge des Körpers beträgt 78,5 Ctm., die grösste Breite, noch 13,5 Ctm. vom untersten Ende entfernt liegend, ist 23 Ctm., die ganze Tiefe des Körpers nur 5 Ctm., der Körper ist also weit flacher gewölbt als der unserer Mandolinen und Lauten. Das *Gut-Komm* ist also länger als unsere gewöhnlichen Guitarren.

Die Länge des Saitenbezuges vom Saitenvest bis zum Sattel ist 690 Mm., während der Bezug unserer gewöhnlichen Guitarre nur 612 Mm. an Länge beträgt.

Der untere Theil, der Bauch des *Gut-Komm*, ist nicht, wie bei unserer Mandoline, aus Spänen zusammengesetzt oder aus einem einzigen Spane gebogen. Der ganze untere gewölbte Theil des Instrumentes ist aus einem einzigen Holzstücke herausgestochen, das ein sogenannter Schwartentheil des Stammes



gewesen ist. Der Bauch und der Hals des Instrumentes bestehen deshalb aus einem einzigen Stücke, und der halb eiförmige Bauch verläuft sich ohne alle Unterbrechung ganz allmälig in den Hals bis zum angesetzten Wirbelstocke.

Auf diesen gewölbten Untertheil ist die Resonanzdecke nicht, wie bei unseren Geigen, Guitarren und Lauten aufgeleimt, sondern in einen Falz des oberen noch 7 Mm. breiten Körperrandes eingelassen, so dass der Resonanzboden mit dem Rande des Körpers in einer vollkommenen Ebene liegt. Der Rand bildet deshalb nicht wie bei den Lauten eine Kante, sondern die Kante ist zu einer verticalen 8 Mm. breiten Fläche verbrochen oder abgestumpft.

Ein Griffblatt, wie bei unseren Guitarren, befindet sich auf dem Halse unseres *Gut-Komm* nicht, sondern auf den Resonanzboden, der bis zum Wirbelstock reicht, sind die Bünde selbst aufgeleimt.

Der Resonanzboden ist aus einem sehr weichen Holze geschnitten, wahrscheinlich aus dem Holze des weissen Maulbeerbaumes, der in China gewöhnlich zu einem andern ihrer musikalischen Instrumente, dem sogenannten *Ché* verwendet wird. Das Holz ist so weich, dass es von dem Fingernagel Eindrücke annimmt und ist der Länge nach von häufigen aufgeschnittenen Porengefässen des Stammes durchzogen, wie wir dies z. B. an Brettern aus Eichenholz bemerken.

Es befinden sich keine Schalllöcher in der Resonanzdecke; nur 6,2 Ctm. vom untersten Ende entfernt befindet sich unter dem »Saitenvest« eine viereckige kleine Oeffnung nur von 10 Mm. Seite.

Innen am unteren Theile des Resonanzbodens ist mit ihrem einen Ende eine Feder, wahrscheinlich den Tonfedern unserer Schlaguhren ähnlich angebracht, welche bei der geringsten Bewegung des etwas horizontal gehaltenen Instrumentes von oben nach unten, oder bei einer schüttelnden Bewegung des *Gut-Komm* überhaupt mit ihrem freien Ende gegen fünfmal in der Secunde an den Resonanzboden federnd anschlägt, was dem Spieler nach seinem Ermessen erlaubt, sein Spiel mit einem triangelähnlichen Geklingel zu begleiten.

Das ganz mit Elfenbein belegte Saitenvest des *Gut-Komm* besteht nicht blos aus einer Leiste wie bei unseren Guitarren, in deren Löcher die Knöpfe der Saiten eingelassen werden, sondern das Saitenvest ist hinten 11,2 Ctm. lang, 41 Mm. breit und 13 Mm. hoch. Die vordere Saite, welche die Löcher für Befestigung der Saiten in sich trägt, ist verschmälert durch zwei Bogenausschnitte, von hinten an den beiden Seiten nach vorn enger zulaufend. Das Saitenvest ist nur mit dem hinteren Theil in einer Breite von 15 Mm. auf dem Resonanzboden festgeleimt. Der übrige untere Theil des Saitenvest ist so weit verdünnt, dass er von dem Resonanzboden nicht mehr berührt, 6 Mm. über demselben nach der vorderen scharfen Kante zuläuft, die 10 Mm. über dem Resonanzboden endet.

Rückwärts von dieser scharfen vorderen Kante des Saitenvest in einiger Entfernung von 22,7 Mm. sind vier Löcher von 2,3 Mm. Durchmesser für die vier Saiten eingebohrt, durch deren jedes eine



Saite gezogen und vorn am scharfen Rande zu einem Knöpfchen verschlungen wird, welches an der schwachen Kante so genau als möglich anliegt. Von diesen Saitenknöpfchen aus wird die Länge der Saite bis zum Sattel am Halse gemessen. Die beiden äussersten Löcher und also auch die beiden äussersten Saiten rechts und links sind 6,7 Ctm. von einander entfernt. Von jeder der beiden äussersten Saiten ist bis zur nächsten inneren ein Zwischenraum von 23 Mm. und so weit ist auch die erste von der zweiten Saite entfernt, die zwei mittleren Saiten liegen nur 21,5 Mm. von einander.

Wir haben schon gesehen, der Körper des *Gut-Komm* verjüngt sich allmälig ohne Unterbrechung in den Hals, der oben nur mehr 20 Mm. breit ist. Da umfasst ihn nun der Wirbelkasten und dadurch wird der Hals 31,5 Mm. breit. Der Wirbelkasten aus härterem Holze geformt, neigt sich unter einem Winkel von ca. 72° sehr elegant concav geschweift zurück. Dicht an dem Winkel, den die Resonanzdecke mit dem Wirbelstocke macht, ist nun der Sattel aus Elfenbein aufgeleimt, an welchem die Saitenauflage von 12,5 Mm. Breite, $^1/_2$ Mm. tief eingelassen ist, so dass die vier Saiten in einer Höhe von 11 Mm. über der mit Elfenbein belegten Griff- (Blatt) Ebene liegen, oder 11,7 Mm. vom Griffe entfernt sind.

Der Wirbelstock, elegant geschweift, ist 16 Ctm. lang, überschlägt sich da wieder nach vorn und endet wie der Wirbelstock mancher Stainer-Geigen in einen gut geschnitzten phantastischen auf beiden Seiten mit halbmondförmigen Flügeln gezierten Drachenleib, der in eine phantastische, hyänenähnliche Schnauze ausläuft, die oben am Buge von einer dreispitzigen Krone als Schluss des Wirbelkastens bedeckt wird.

Im Wirbelkasten stecken vier einen vollen Decimeter lange verkehrt kegelförmig lang gezogene Wirbel, welche aber durch sechs tief eingegrabene Hohlkehlen, deren Ränder einander berühren, eine sechskantige Aussenseite erhalten, so dass sie recht gut in der Hand liegen. Auch stehen die Wirbel nicht rechtwinklig zu den Seiten des Wirbelkastens; sie stehen vielmehr divergirend auseinander, damit die Hand, welche einen Wirbel ergriffen hat, nicht durch den nächsten genirt werde.

Auf der hinteren Seite des Halses, die da, wo der Wirbelkasten den Hals umfasst, geebnet ist, ist diese Fläche mit einem Elfenbeinblättchen bekleidet, in welches in chinesischen Schriftzeichen, vielleicht der Name des Verfertigers eingegraben und mit rother Farbe ausgefüllt ist. Auch der Rand des Blättchens ist durch eine eingegrabene mit rother Farbe eingelassene Linie rahmenartig abgegrenzt.

Der Hals und die oberen $^2/_3$ Theile des Resonanzbodens sind nun mit 16 Bünden versehen, von welchen die vier ersten obersten querwalzenförmig sind oder eine querliegende gewölbte Oberfläche besitzen, welche Verticalseitenschnitte eines liegenden rechtwinkelig auf die Griffbrettesachse geleimten Cylinders sind. Sie bestehen aus Elfenbein, und man hat den cylindrischen Abschnitt aus dem Zahne oder Knochen selbst benutzt und den Bogen unter der Krümmung auf beiden Seiten mit einem Elfenbeinstückchen ausgefüllt. Diese Walzenbünde bilden, wie wir sehen werden, das erste Tetrachord mit einem dazwischen liegenden Halbtone.

Nach diesem ersten Tetrachord folgen nun die übrigen 12 Bünde. Es sind 12 ziemlich hohe Stege oder Leistchen aus geradfaserigem Palmenholze, gegen den Sattel zu 3 Mm. dick, gegen den Saitenvest $2^1/_2$ Mm. dick und oben abgerundet.

Der erste Steg ragt 6 Mm. über die Grifffläche hervor, der letzte, der die Superoctave angiebt, ist nur mehr 4 Mm. hoch.

Acht aufeinander folgende Stege sind so breit, dass sie unter alle vier Saiten reichen, der neunte und zwölfte wird von der tiefsten Saite nicht mehr berührt. *) Zwischen dem neunten und zwölften sind zwei kurze Stege, nämlich der 10. und 11. Steg eingeschoben, von welchen der 10. Steg nur unter der höchsten Saite liegt, der 11. aber nur von der nächst tieferen getroffen wird. Dieser sonderbare Umstand findet darin seinen Grund, dass sich zwischen den beiden höchsten, dem vorletzten und letzten, nicht mehrere durch die ganze Breite, welche die vier Saiten erfordern, einschieben lassen, weil sie so nahe auf einander folgen würden, dass, wenn man die Saite auf dem vorausgehenden Steg niederdrückt, die Saite zugleich auch den nächst höheren berühren, also der verlangte Ton nicht mehr ansprechen würde.

Merkwürdig ist, dass diese Stege consequent immer etwas schief aufgeleimt sind, so dass die rechte Seite des Steges unter der höchsten Saite gegen $1^1/_4$ Mm. dem Sattel näher liegt, als der Steg unter der tiefsten linken Saite.

Dicht über jeden der 12 Palmenholzstege mit Ausnahme des zweiten und neunten ist ein $10^1/_2$ Mm. breiter Streifen aus bräunlich rothem chinesischem Papier auf den Griff geklebt, auf welchem unter jeder Saite der diesem Saitenantheile zugedachte Ton in chinesischen Notenzeichen geschrieben ist, so dass sich auf diese Weise die Scala des Instrumentes im Sinne der chinesischen Verfertiger leicht angeben lässt.

Wir wollen zuerst die Stellung der Stege auf dem Griffe durch das Maass ihrer Entfernungen von einander bestimmen.

Die höchste Linie des ersten Walzenbundes ist von der Sattelkante, auf welcher die Saiten liegen, 66 Mm. entfernt; die höchste Linie des zweiten Walzenbundes ist vom ersten 36 Mm., die höchste Linie des dritten vom zweiten 34 Mm., des vierten vom dritten 23,3 Mm. entfernt.

Wir bemerken noch dabei, dass der Griff vom Sattel bis zur Basis des ersten Walzenbundes mit Elfenbein belegt ist. Die Basis des ersten Walzenbundes ist von der Basis des Sattels 50 Mm. entfernt. Dieser Bund ist auf dem Griffe 35,3 Mm. breit und 10 Mm. hoch. Am Stege sind die Saiten 11,7 Mm. über dem Griffe. Die Saite braucht also nur $1^1/_2$ Mm. niedergedrückt zu werden, um auf dem Bunde aufzuliegen.

Der zweite Walzenbund ist 8 Mm., der dritte 6,6 Mm., der vierte 6,0 Mm. hoch.

Nun folgen die Stege aus Palmenholz. Der erste Steg ist an seiner höchsten Linie von der höchsten Linie des letzten Walzensteges 55 Mm. entfernt; von der Basis dieses letzteren Walzensteges bis zur Basis des ersten Palmensteges sind jedoch nur $36^1/_2$ Mm. Raum. Zwischen dem letzten Bundstege und dem ersten Palmenholzstege ist der Griff wieder mit Elfenbein belegt.

Von diesem ersten Palmenholzbunde, dem fünften der gesammten Bünde ist der 6te 28 Mm. entfernt;

der 7te	Bund ist vom	6ten	24 Mm.
der 8te	- - -	7ten	24,5 Mm.
der 9te	- - -	8ten	44,0 Mm.
der 10te	- - -	9ten	37,5 Mm.
der 11te	- - -	10ten	12,5 Mm.
der 12te	- - -	11ten	22,5 Mm.
der 13te	- - -	12ten	32 Mm. entfernt.

Nun kommen die zwei kurzen Bundstege, welche nur für die zwei höchsten Saiten gelten. Der erste mit der höchsten Saite ist 12,5 Mm. vom 13. Bundstege entfernt. Der zweite kurze Steg mit der vorletzten Saite ist 34 Mm. vom 13. Bundstege entfernt.

Nun folgt der 16. und letzte Bundsteg, 56 Mm. breit und von dem 13ten gleich langen Stege 57 Mm. entfernt. Er reicht schon weit in den Resonanzboden hinein und nimmt nur wenig mehr als $^3/_4$ der ganzen Saitenlänge ein. Er ist also von der Kante des Saitenhalters nur mehr 175,5 Mm. entfernt, oder wenn wir den Durchmesser des Saitenknöpfchens abziehen, 174 Mm. entfernt. Die Saite liegt 8 Mm. über dem letzten 16. Stege,

*) Der 9. und 12. Steg, beide sind in der Zeichnung nach der linken Seite zu breit hinausgeführt.

muss also beim Spielen wenigstens so tief niedergedrückt werden, nachdem der Raum zwischen dem ersten Walzenbunde und der Saite nur 1,5 Mm. beträgt.

Nehmen wir aus diesen Abständen der Stege von einander die Saitenlänge, welche an jedem Stege bis zum Saitenvest übrig bleibt, so hat man die ganze Saitenlänge.

1.	690,0	Mm.	Secunde	Walzenbünde
2.	624,0	-		
3.	588,0	-		
4.	554,0	-		
5.	525,0	-	Quarte	
6.	466,0	Mm.	Quinte	
7.	441,0	-		
8.	417,0	-		
9.	392,5	-		
10.	348,5	-	Octave	
11.	310,9	-		
12.	285,9	-		
13.	263,4	-		
14.	231,4	-		
15.	208,9	-		
16.	197,7	-		
17.	174,7	-	Super-Octave.	

Wir sehen, ganz genau trifft die Stellung der Stege mit der Rechnung als Aliquottheilen nicht zusammen, denn die gemessene Distanz des letzten Steges oder Bundes vom Saitenvestrande beträgt 175,5 Mm., und ähnlich verhält es sich bei den übrigen Stellen der Stege oder Bünde, über die wir später sprechen werden.

(Fortsetzung folgt.)

Die Stimme bei dem Menschen und bei den Thieren.

(Nach dem Französischen des Emil Blanchard.)

I.

(Fortsetzung.)

Nachdem die Dispositionen des gesammten Stimmapparates durchforscht waren und die Mittel zu einer directen Beobachtung mangelten, griff man zu unzähligen Stratagemen, um das Zusammenwirken der Organe zu beobachten und den Mechanismus der Stimmerzeugung zu erklären. Es entspann sich ein Kampf gegen unglaubliche Schwierigkeiten, den der menschliche Geist ohne einen vollständigen Sieg zu erringen ehrenvoll geführt hat. Die Gelehrten verfielen darauf, Theorien zu formuliren, welche der Wahrheit nahe kamen; nichts desto weniger sind diese Theorien, welche nicht im Stande waren, den Irrthum zu beseitigen, Unsicherheit zu vermeiden und die volle Wahrheit darzustellen, heute nur noch Denkmäler einer bereits veralteten wissenschaftlichen Periode. Galenus, indem er das Stimmorgan einer Flöte mit zwei Mundlöchern verglich, erkannte in den Stimmbändern dessen klingenden Theil. Der berühmte Professor der Universität zu Padua, Fabrizio d'Acquapendente, welcher ebenfalls der Stimmritze die Ausströmung des Tones zuschrieb, kam auf den Gedanken, dass die tiefen oder hohen Töne durch die Ausdehnung oder Verengerung der Oeffnung hervorgebracht werden. Dodart, ein Mitglied der alten französischen Akademie der Wissenschaften, behauptete, dass der Ton sich nach den mehr oder weniger zahlreichen Schwingungen der Stimmbänder richte. Einer der berühmtesten Anatomen des 18. Jahrhunderts, Ferrein, hatte die Idee, aus dem Kehlkopfe eines Cadavers Töne herauszubringen, indem er durch die Luftröhre blies, und er erklärt, dass die Stimmbänder im Stande seien, wie die Saiten einer Viola sich zu schwingen und zu ertönen. Die nachfolgenden Autoren äusserten noch verschiedene Ansichten, ohne sie durch hierzu geeignete Thatsachen zu beleuchten. Der Physiologe Magendie, der sich um weiter nichts als um seine eigenen persönlichen Erfahrungen kümmerte, machte Versuche an lebenden Thieren; nachdem er die Stimmritze blossgelegt hatte, sah er, wie die Stimmbänder während des Schreiens in Vibration geriethen; er vergewisserte sich, dass Verletzungen der oberen Partien des Kehlkopfes keineswegs die Tonerzeugung hinderten. Der Physiker Savart, der durch ausgezeichnete Arbeiten über die Akustik berühmt geworden ist, glaubte alles mittels der Vergleichung des Stimmapparates mit einer Orgelpfeife erklären zu können. Ein deutscher Autor, Lehfeld, berief sich auf den eigenthümlichen Effect der Saiten, je nachdem sie in ihrer Totalität vibriren oder blos am freien Rande. Cagniard de Latour bemühte sich, einen künstlichen Kehlkopf mit einem mit Schleimhäuten versehenen Mundstück herzustellen. Nach sehr verschiedenen Versuchen gewann der Physiologe Johann Müller die Ueberzeugung, »dass das Stimmorgan »ein Mundstück mit zwei Oeffnungen ist, deren Schwingungen »die Hauptursache des Tones sind, indem dessen Höhe durch »die Weite und Länge der Oeffnung der Stimmritze bestimmt »wird.« Longet, indem er die Versuche über die Thätigkeit der Muskeln des Stimmorganes vervielfältigte, verbreitete ein neues Licht über die eine Modification der Schwingungen bewirkenden Umstände. Im Ganzen war durch die Studien der Forscher, welche niemals den Kehlkopf eines lebenden Menschen gesehen hatten, ein Hauptumstand ausser Zweifel gestellt worden. Man konnte mit voller Gewissheit sagen: die Stimme entsteht in der Stimmritze; der Beweis dafür ist schlagend, denn wenn eine Oeffnung in der Luftröhre angebracht wird, so hört die Stimme auf; sie kommt wieder zum Vorschein, wenn man die Oeffnung verstopft, sie dauert fort selbst bei Verletzungen der oberen Theile des Kehlkopfes, sie wird aufgehoben durch eine Verletzung der den kleinen Muskeln zugetheilten Nerven, welche die Stellung der Stimmritze verändern und die Stimmbänder spannen.

Aber wie viele noch unentschiedene Fragen, welche das Streben nach Untersuchung anregten, verblieben neben einer Reihe unwiderleglich festgestellter Wahrheiten! Der Gedanke, ein Mittel zu entdecken, um den Kehlkopf in seiner vollen Thätigkeit zu beobachten, beschäftigte vorzugsweise mehrere Forscher. Die Idee der directen Beobachtung war untrennbar von der Hoffnung, ein brillantes Ergebniss zu erzielen und die Irrthümer selbst der erfindungsreichsten und scharfsinnigsten Köpfe nachzuweisen, welche auf den Grund von blossen Indicien die Aufgabe lösen zu können glaubten, über die Operationen eines complicirten Organismus Rechenschaft zu geben. Diese Idee tauchte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts auf; Mediciner und Chirurgen beschäftigten sich vorzugsweise mit der Erforschung der Eigenschaften des Stimmapparates. Man nahm zu Spiegeln seine Zuflucht, aber die ersten Versuche führten zu keinem ernster Beachtung werthen Resultate. Fünfzig Jahre lang waren nur verunglückte Versuche zu constatiren; das Bestreben, das Innere eines lebendigen Kehlkopfes zu untersuchen, erschien als eine Chimäre. Plötzlich erwachte eine Idee in dem Kopfe eines Meisters des Gesanges, dessen Name bei alten Musikfreunden immer noch entzückende Erinnerung hervorruft. Dieser Meister ist Herr Manuel Garcia. Unbekannt mit allen Bemühungen, welche in Ansehung der Beobachtung des Stimmapparates bereits angewendet worden waren, verfiel Herr Garcia auf den Gedanken, an sich selbst die Bewegungen des Organs während des Gesangsactes zu beobachten. Er befestigte einen kleinen Spiegel an einem langen Stengel und schob denselben unter das Zäpfchen, und indem er dann einen anderen in der Hand gehaltenen Spiegel durch den Sonnenstrahl beleuchten liess, besichtigte er seinen ganzen

Kehlkopf. In Extase über dieses Bild denkt er einzig und allein nur daran, dieses Studium reinster Art zu verfolgen. Das Untersuchungsverfahren, von dem man so oft geträumt hatte, war entdeckt. Vom Herbste an leiht die Sonne in den nördlichen Klimaten den Experimentalisten keine Unterstützung. Nachdem sich Herr Garcia in London durch die Nebel sehr behindert sah, nahm er seine Zuflucht zum künstlichen Lichte; das Resultat war nicht glücklich. Da nun dem Beobachter kein anderes Mittel zu Gebote stand, als von einzelnen heiteren Tagen zu profitiren, begnügte er sich damit und erkannte alsbald, wie isolirte Töne erzeugt werden und durch welchen Mechanismus sich die Tonleiter bildet. Im Jahre 1855 wurde der Royal Society zu London das Ergebniss dieser interessanten Studien über die Stimmritze eines lebenden Menschen mitgetheilt.*)

Nachdem ein neues Mittel zur Untersuchung ersonnen war, bemächtigen sich desselben schleunigst diejenigen, welche nicht völlig von Voreingenommenheiten beherrscht sind. Sie erkennen, dass es hinreicht, die Anwendung zu modificiren, um ohne viele Anstrengung und ohne grosses Talent bemerkenswerthe Entdeckungen zu machen. Das Verfahren des Herrn Garcia hatte die Folge, auf verschiedenen Seiten einen ehrgeizigen Wettstreit zu entflammen. Zunächst entspann sich in Wien eine aussergewöhnliche Thätigkeit. Der Erfolg entsprach bei weitem nicht den Hoffnungen. Die Launen des Sonnenlichts, die Mangelhaftigkeit der künstlichen Beleuchtung brachten die Beobachter zur Verzweiflung. Um einen Erfolg zu erzielen, mussten um jeden Preis die Beleuchtungsmittel vervollkommnet werden. Herr Garcia hatte sich eines Planspiegels als Reflectors bedient. Der Professor der Physiologie J. Czermak zu Pesth nahm das zur Besichtigung des Auges bestimmte Instrument, den Augenspiegel, zum Vorbilde und wendete sich dem Hohlspiegel zu, der das Licht concentrirt. Von diesem Augenblicke an war das Studium des menschlichen Stimmapparates mittels des Kehlkopfspiegels gesichert. Nichtsdestoweniger durften sich die Experimentatoren noch lange abmühen, um schöne Effecte der Beleuchtungs-Intensität durch Combinirung von Glaslinsen zu erzielen.**)

Czermak, den eine langfortgesetzte Uebung in der Behandlung seines eigenen Kehlkopfes sehr gewandt gemacht hatte, begab sich mit einem guten Instrument versehen in die bedeutendsten Städte Deutschlands; seine Demonstrationen interessirten in sehr hohem Grade sowohl die Aerzte als auch die Physiologen. Im Jahre 1860 kam der Pesther Professor nach Paris und erregte unter einer Anzahl von Mitgliedern der dortigen gelehrten Gesellschaften nicht unbedeutendes Aufsehen. Er zeigte an sich selbst nicht blos den Kehlkopf in seiner Totalität, sondern auch das Innere der Luftröhre bis zu ihrer Spaltung — ein für diejenigen, die es zum ersten Male sehen, staunenswerthes Schauspiel. Nicht bei allen Individuen lässt sich das Organ der Stimme mit derselben Leichtigkeit untersuchen; der Mann der Erfahrung ist ein hierfür viel günstigeres Subject als jeder andere stets einer gewissen Befangenheit unterworfene Mensch. Dr. Mandl und Dr. Krishaber haben in der Ausführung aller erdenklichen Bewegungen des Kehlkopfes ein aussergewöhnliches Talent bewiesen. Indessen vergass Herr Czermak, indem er eine Methode verbreitete, welche fruchtbringend zu werden versprach und deren Anwendung lehrte, einigermaassen darauf, dass nicht er deren Erfinder war; der Baron Larrey entwickelte eine edle Energie, um für Herrn Garcia die Ehre der Erfindung zu retten. Gegenwärtig ist der Antheil, den jeder daran hat, für niemanden mehr zweifelhaft; der Physiologe von Pesth hat das Werkzeug vervollkommnet und hierüber Belehrung verbreitet. Die Beobachtungen wurden vervielfältigt, und gegenwärtig ist die Art und Weise der Function des Stimmorgans, um die Sprache oder den Gesang zu erzeugen, vollkommen klar gestellt. Während die Studien über den Kehlkopf verfolgt wurden, fiel auf das Phänomen der Stimme durch die Arbeiten des Herrn Helmholtz über die Stimmbildung ein neues Licht.

*) *Observations on human voice; — in the Proceedings of the Royal Society of London. Vol. VII.*

**) Alle Varietäten des Instrumentes sind in Herrn Mandl's Werk beschrieben, *Traité du larynx*, und in dem Artikel: *Laryngoscope*, des Hrn. Krishaber, *Dictionnaire encyclopédique des Sciences medicales.*

II.

Wenn sich eine Orgel in grossen Hallen vernehmen lässt, so empfängt man davon einen tiefen Eindruck. Indem keine andere Musik in solchem Grade der menschlichen Stimme nahe kommt, fühlt man sich wie durch ein Zusammenströmen geistiger Gefühle überwältigt. Die Vergleichung des schönen Kircheninstrumentes mit dem menschlichen Stimmapparate liegt nahe, Die Orgel besitzt ein Gebläse, unsere Lungen strömen Luft aus, — eine Windlade, unsere Luftröhre versieht den Dienst, — vibrirende Zungen, unsere Stimmritze hat eine analoge Function, — Resonanzhöhlen, unser Schlund und unser Mund entsprechen demselben Bedürfnisse. Wie viel grösser ist aber nichtsdestoweniger die Superiorität des natürlichen Instrumentes gegenüber dem mit Hilfe erfindungsreicher Kunst construirten! Die Orgel bedarf, um eine Verschiedenartigkeit von Tönen hervorzubringen, einer Menge von Pfeifen; zur Erzeugung der Sprache und des Gesanges genügt eine einzige, aber bewunderungswürdige Pfeife, die unendlicher Modificationen fähig ist, um sie geeignet zu machen, den mannigfaltigsten Anforderungen zu entsprechen. Sie hat ein doppeltes Mundstück und einen Resonator. Das Mundstück ist die Stimmritze; je nachdem der Durchgang der Luft mehr oder weniger beschränkt wird, die Stimmbänder mehr oder weniger gespannt sind und vibriren, gestalten sich die Töne höher oder tiefer. Der Resonator ist der Mund; die Dispositionen seiner Höhle vervielfältigen sich fast ins Unendliche, und die Töne kommen hell zum Vorschein oder bleiben dumpf, gebrochen, so dass eine erstaunliche Verschiedenheit der Effecte entsteht.

Jeder unserer Sinne wird durch besondere Eindrücke afficirt: es ist Sache des Gehörorgans, die Töne, welche sich durch Erschütterung der Luft fortpflanzen, die Vibrationen wahrzunehmen. Sind die Vibrationen andauernd, regelmässig, gleichzeitig, so bilden sie den musikalischen Ton; sind sie unregelmässig, das Geräusch. Die Töne tragen ganz genau bestimmte Charaktere an sich: die Stärke, die Höhe, den Klang. Die Stärke erwächst aus der Ausgiebigkeit der Schwingungen, welche von dem Ursprungspunkte aus in Gestalt von concentrischen Sphären sich verbreiten, gleichwie auf einer ruhigen Wasserfläche die kleinen Wellen sich zirkelförmig ausbreiten, welche durch einen Steinwurf verursacht werden. In allen Fällen ist die Ausgiebigkeit die Folge der Stärke der ursprünglichen Erschütterung. Die Höhe der Töne bestimmt sich nach der Anzahl der Schwingungen, welche innerhalb eines gewissen Zeitabschnittes, z. B. einer Secunde, hervorgebracht werden; sind der Schwingungen wenige, so ist der Ton tief; sind sie sehr zahlreich, so ist er hoch. Mit einem Worte: je kürzer die Dauer jeder Schwingung, desto grösser ist die Höhe des Tones. Der Klang ist die eigenthümliche Beschaffenheit; nach dem Klange unterscheidet man die Stimmen: eine Person, die man reden hört, ohne sie zu sehen, wird dadurch sofort erkannt. Man vernimmt eine Musik, Töne von derselben Höhe dringen an das Ohr; über die Quelle ist man keinen Augenblick zweifelhaft, durch die Klangfarbe kündigt sich die Violine, die Flöte oder die Clarinette deutlich an. Die Unterschiede entstehen durch die Form der Vibrationen; man erprobt sie durch entsprechende Versuche. Mag es sich um Bewegungen eines Pendels oder einer Stimmgabel handeln: so verursacht die

Vibration, welche einfach ist und in automatischer Weise aufgezeichnet werden kann, bei jeder Klanggattung eine charakteristische Linie. Wenn man sich bemüht, vermittels des durch lange Uebung sehr verfeinerten Gehöres die verschiedenen Wellenformen wahrzunehmen, so hört man ausser dem Grundtone noch höhere: die Harmonien. Mit dem Stifte vorgezeichnet, stellen die Formen der Schwingungen Wellen dar, welche sich aneinander anschliessen. So ist die Mehrzahl der Töne aus dem Grundtone und den Harmonien zusammengesetzt. Wenn man die von Herrn Helmholtz erfundenen Resonatoren auf eine festgesetzte Note abstimmt, bringen sie die Analyse durch das Ohr zur höchsten Genauigkeit. Der Resonator ist eine kleine Hohlkugel mit zwei offenen kurzen Röhrchen, deren eines konisch ist und mit dem Membran des Trommelfelles in Zusammenhang gesetzt wird. Der Grundton der Kugel, viel tiefer als die übrigen, ist beträchtlich verstärkt. Auf gleiche Weise lassen sich mit Hülfe hierzu geeigneter Resonatoren die Harmonien der Töne der menschlichen Stimme vernehmen. Der Anzahl und der Stärke der Harmonien misst Herr Helmholtz die Verschiedenheit der Klangfarben bei. Die Physiologen glauben, dass noch andere zur Zeit unbestimmbare Ursachen einwirken.

Im Zustande der Ruhe, so lange sich die Respiration ohne Anstrengung und mit Regelmässigkeit vollzieht, bleiben die Stimmbänder fast unbeweglich; während des Wechsels der Ein- und Ausathmung verändert die Oeffnung der Stimmritze ihre Form nicht. Wenn ein Schrei ausgestossen, ein Wort gesprochen wird, so entfernen sich unter der Einwirkung eines tieferen Einathmens die Stimmbänder von einander, die Oeffnung wird grösser. Wenn die Ausathmung verzögert oder ganz aufgehoben wird, schliesst sich je nach der Energie des Actes die Oeffnung mehr oder weniger. Im Augenblicke der Ausstossung des Tones nähern sich die beiden Seitenknorpel, die Stimmbänder ziehen sich zusammen, sie schwellen an und berühren sich an ihrem vorderen Theile oder nach ihrer ganzen Länge; der Durchgang der Luft ist unterbrochen. Plötzlich geht die Oeffnung auf und die Luft entströmt vibrirend; mit Heftigkeit auseinander getrieben, schwingen sich die Stimmbänder in Folge des Anpralls, ein Ton erklingt: lauter Operationen, die sich je nach den Umständen entweder mit Kraft oder ganz sachte vollziehen. Es ist der Stimmritzenton — wie ihn Herr Mandl nennt — welcher zum Vorschein kommt; isolirt würde man ihn nicht hören können, er gelangt zu uns nach seinem Durchgange durch den Schlund und die Mundhöhle, wo ihn die Vibrationen der Luft modificirt haben. Jeder hat die Veränderung bemerkt, welche die Töne bei dem Durchgange durch eine Röhre erfahren, wenn man zum Beispiele einen Menschen auf dem Grunde eines Brunnens oder in einem Kamine sprechen hört. Die Stimme wird also durch das Zusammenwirken der Stimmritzentöne und der Höhlen oberhalb des Kehlkopfes gebildet, sie ist unarticulirt, wenn die Höhlen sich passiv verhalten, sie wird articulirt durch die Einwirkung besonderer Dispositionen.

Der Schlund und die Mundhöhle, welche die Rolle von Resonanzkästen spielen, bringen Töne zum Vorschein, so bald die in ihnen enthaltene Luft durch eine Strömung, dieselbe mag nun von den Lungen oder von einer anderen Ursache herrühren, in Vibration versetzt wird. Es ist dies durch entscheidende und sehr interessante Versuche erwiesen. Wenn man den Mund öffnet und den Lippen die zur Aussprache eines bestimmten Vocals erforderliche Stellung giebt, ohne jedoch den geringsten Laut hervor zu bringen, so lässt eine vibrirende Stimmgabel, welche vor den Mund gehalten wird, den Vocal erklingen. Dieses Experiment wurde von Herrn Helmholtz erfunden. Das nämliche Resultat wird erzielt, wenn man gegen den geöffneten Mund durch ein mit einer engen Endöffnung versehenes Windrohr mittels eines Gebläses einen Luftstrom führt. Diese Erfindung rührt von Herrn König her. In gleicher Weise hängen die verschiedenen Töne, welche man Vocale nennt, ganz einfach von der Gestaltung der Resonanzkästen: des Schlundes und der Mundhöhle ab. *) Durch die alleinige Thätigkeit dieser Höhlen wird die Stimme tonlos, — es entsteht das Flüstern; sie wird klingend, sobald die Stimmbänder mitschwingen. Sehr lange Zeit waren die Physiologen überzeugt, dass auch die mit leiser Stimme ausgesprochenen Vocale in der Stimmritze gebildet würden; die richtige Erkenntniss der Erscheinungen datirt erst von der gegenwärtigen Epoche.

Im Allgemeinen beschränkt man die Zahl der Vocale auf fünf, sechs oder sieben; es sind dies so natürliche Typen, dass man sie in fast allen Idiomen findet. Ausserdem kommen auch Zwischenstufen und Combinationen zum Vorschein und zwar ohne Mühe, indem die Mundhöhle gar sehr die Fähigkeit besitzt, die Dispositionen zu verändern. Es giebt auch Nasenlaute, deren die französische Sprache einen verzweifelten Reichthum besitzt, welche durch die Senkung des Gaumensegels entstehen. **) Nichts steht entgegen, sagt der berühmte Oxforder Linguist Max Müller, dass die Sprache ganz aus Vocalen zusammengesetzt werde; ***) die Dialecte von Polynesen geben davon gewissermaassen ein Beispiel, darauf gründet sich die Annahme, dass das primitive Wort wenig articulirt gewesen sei; aber die Philologen vereinigen sich gegenwärtig dahin, in jenen armseligen Idiomen eine bei den Völkern, welche nicht Lust haben, die Töne viel zu wechseln, eingetretene Degenerirung zu erkennen; eine allzu nachlässige Art des Sprechens führte zur Aufgebung des Gebrauches der Consonanten, welche ursprünglich angewendet worden waren.

In der Mehrzahl der Sprachen giebt es mehr oder weniger harte Aspirationen. Gering an Zahl und ziemlich schwach im Französischen, sind sie häufig und ziemlich stark in der deutschen Sprache, besonders energisch aber im Arabischen. †) Die Aspiration bedarf der Mitwirkung der Stimmritze; einen Augenblick lang verkleinert sich die Oeffnung, in Folge dieses Hindernisses stockt die Luft und indem sie durch eine enge Spalte strömt, ergiebt sich das Geräusch des Anstreifens an die Stimmbänder. Zu gleicher Zeit hebt sich der ganze Kehlkopf; die Wangen und das Gaumensegel zittern. Die Aspiration, welche in den europäischen Sprachen stumm ist, wird zuweilen tönend in den semitischen Sprachen. ††) Die Kehllaute der Araber waren der Gegenstand ernster Discussionen unter den Linguisten; doch Czermak machte den Controversen ein Ende. Der gelehrte Physiologe traf auf der Reise einen Araber und benutzte die Gelegenheit, mit dem Kehlkopfspiegel das Organ zu untersuchen, welches eine tönende Aspiration hervorzubringen im Stande war. Alles war sofort erklärt; während sich der Kehldeckel senkt, drücken sich die Stimmbänder an einander; bei völlig geschlossener Oeffnung bringt der gegen die Höhlung stossende Luftstrom eine Vibration unter dem Kehldeckel in der Kehlkopfspalte hervor.

---

*) Wenn man die Vocale *a*, *e*, *i* ausspricht, so verkürzt sich der Durchmesser der Schlund- und Mundhöhle, und der Querdurchmesser erweitert sich; gerade das Gegentheil tritt ein bei den Vocalen *o*, *u* und *ü*.

**) *in*, *an*, *on*, *un*.

***) *Lectures on the Science of language*. London 1864.

†) Die Aspiration, der *spiritus asper* der Griechen, wird im Französischen durch das *h aspiré* ausgedrückt.

††) Es ist dies das *aïn* der Araber.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen für Pianoforte.

Jean Louis Nicodé. Sechs Phantasiestücke für das Pianoforte. Op. 6. Zwei Hefte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 6 M.

»Andenken an Robert Schumann« heissts an der Spitze des Titels. »Nach Schumann« oder »à la Schumann« fügen wir hinzu. Damit ist Alles gesagt, Lob und Tadel ausgesprochen. Oder sollte man es etwa nicht loben, wenn Jemand seiner Verehrung für den so früh dahin geschiedenen Meister Ausdruck giebt? Und sollte man es andererseits nicht für bedenklich halten, wenn ein Meister nachgeahmt wird? Man darf wohl im Geiste eines solchen schreiben, ihn aber nicht eigentlich copiren, Nutzen erwächst der Kunst daraus nicht. Wir haben eine ansehnliche Reihe tüchtiger Musiker, in deren Compositionen sich der Einfluss Schumann's mehr oder weniger nachweisen lässt, aber sie geben immer auch Eignes, das nach dem plus oder minus ihrer Erfindungsgabe nach und nach in den Vordergrund tritt, so dass das Vorbild vielfach kaum noch durchschimmert. Welcher schaffende Künstler möchte auch von sich sagen oder hat je von sich gesagt, er habe von vornherein sich auf sich selbst gestellt? Musste er nicht lernen und studiren an anerkannten Meistern? Bei jedem Kunstproduct kommt es vor allem auf das Maass von Eigenartigkeit an, das sich in ihm zeigt und danach zunächst wird sein Werth und das Talent des Autors bemessen. Die Technik steht in zweiter Linie und ihre Aneignung ist zum grossen Theil wenigstens Sache gewissenhaften Fleisses. Wenn nun in den Werken junger Künstler Eigenartigkeit fehlt oder nur in einem Minimum vorhanden ist, so wollen wir sie deshalb nicht ohne weiteres ablehnen, zumal wenn sich, wie in vorliegendem Werke, nach Seite der Technik Gestaltungstalent offenbart; lassen wir sie ruhig ihres Weges ziehen und warten wir ab, ob und wie sich die Autoren weiter entwickeln. Und so wollen wirs auch mit Herrn Nicodé halten. Hoffentlich giebt er uns noch Gelegenheit, recht viel Schönes über ihn sagen zu können. Sein Werk ist, um das noch zu erwähnen, Frau Dr. Clara Schumann gewidmet.

Louis Maass. 4 Phantasiestücke für das Pianoforte. Op. 2. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 4. 50.

Wir nehmen die Phantasiestücke als das, was sie sind: als gut gemeinte musikalische Privatäusserungen eines tüchtigen Clavierspielers, werth jedoch, weiteren Kreisen mitgetheilt zu werden. Begeistern werden sie gerade nicht, aber als anständige Conversationsstücke erfüllen sie ihren Zweck, nur wünschen wir, sie modulirten ruhiger, und der Componist hätte hier und da den Fingern weniger treu nachgeschrieben. Aber das virtuose Element sollte auch wohl genügend vertreten sein. An harmonischen Härten, die man bei den Compositionen der Spieler neuesten Stils ja immer mit in Kauf nehmen muss, fehlt es auch hier nicht, doch sind sie gerade nicht von der schlimmsten Sorte. Wie schon angedeutet, werden die Stücke, von einem gut geschulten Spieler wie z. B. dem Componisten selbst mit Geschmack vorgetragen, nicht nur bei Fräulein Elisabeth Mahr, der sie gewidmet sind, sondern auch bei anderen Leuten Anklang finden. Sollte der Componist wünschen, dass sie als ganz besondere Herzensergiessungen betrachtet werden, so sei ihm unsererseits die Erfüllung dieses Wunsches im voraus zugesichert. Die Ueberschriften der vier Stücke lauten der Reihe nach: Sehnsucht — Ohne Rast und Ruh — Nachtgesang — Gefunden.

William H. Sherwood. Capriccio für das Pianoforte. Op. 4. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 2 M.

Der Capriccio-Charakter ist im Ganzen gewahrt. Der angehende Componist weiss nur mit seinen Motiven noch nicht haushälterisch umzugehen. Er häuft zu viel und dadurch entstehen Längen, die der Wirkung des Stücks Eintrag thun. Auch Beseitigung einiger nichtssagender Stellen zum Theil mit zweifelhafter harmonischer Unterlage, wie z. B. auf S. 4 und 10, wäre wünschenswerth gewesen. Die Motive selbst sind meist ansprechend, der Claviersatz ist modern im guten Sinn. Etwas Besonderes sagt uns der Verfasser nicht, wir verlangens einstweilen auch nicht von ihm; wenn er sich nur als soliden Musiker zeigt. Und dass er das immer mehr thun wird, dazu ist, nach dem Capriccio zu schliessen, gegründete Hoffnung vorhanden.

Georg Leitert. Drei Stücke für Pianoforte. Op. 38. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 1. 50.

Nr. 1. Gavotte. Als solche wenig charakteristisch, nur der zum Theil canonisch gehaltene Mittelsatz kann an sie erinnern, der erste Theil ist mehr Marsch. Das Ganze ziemlich reizlos. Länge: zwei Seiten. Nr. 2. »Verlorener Klang« mit vier Reihen Motto von Hermann Rollet. »Im Volkston«, wie bemerkt ist. Es ist ein eine Seite langes Lied, dessen erster Theil den Volkston wohl trifft, während der zweite Theil nichts weniger als volkstönig ist und modulirt. Recht ungeschickt klingts vom zweiten zum dritten Takt mit A-moll unten und C-dur oben. Warum hier nicht entschieden C-dur? Die sonderbare Stelle kehrt zweimal wieder. Nr. 3. »Liebesgesang«, ebenfalls mit vierreihigem Motto von Fr. Rückert. Länge: drei Seiten. Das Beste an dem Stück ist — das Rückert'sche Motto.

Ludwig Grünberger. Tarantelle für das Pianoforte. Op. 15. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 1. 75.

Viel Erfindung ist nicht in dem Tanz, auch vermisst man das nationale Colorit, Leidenschaft und einen gewissen Höhepunkt in ihm, es verläuft fast zu glatt. Aber das Stück ist solid und in gutem Claviersatz geschrieben, macht keinerlei besondere Prätensionen und so mag es der Bescheidenheit wegen, mit der es auftritt, den Clavierspielern empfohlen sein. Auf einige Minuten wird es ihnen immer Vergnügen machen können.

F. Wrede. Impromptu für das Pianoforte. Op. 6. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 1. 25.

Ein harmloses kleines Stückchen, das im Stande ist, sich Freunde zu erwerben unter denen, die es lieben, ohne grosse Mühe mittelst ihrer zehn Finger eine angenehme Klangwirkung hervorzubringen. *Freidank.*

Von dem

Katalog des Musikalien-Verlags von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur

ist ein **zweiter Nachtrag** erschienen, welcher die Zeit von Januar 1872 bis Juni 1876 umfasst. (24 Seiten in 8⁰.) Derselbe führt Werke auf von allen Gattungen der Composition, welche in dem genannten Zeitraume durch die Firma verlegt sind. Fast alle früheren Meister, deren Werke gegenwärtig noch zur Aufführung kommen, sind hier zu finden, namentlich die bekannten grossen Namen, und neben ihnen viele der beliebtesten und gediegensten neueren Componisten. Von den älteren Tonsetzern ist es Händel, welcher durch die schöne Ausgabe der Clavierauszüge, Chorstimmen und Textbücher seiner Oratorien in diesem Katalog den grössten Raum einnimmt, und von den neueren Brahms mit den bekannten und weit verbreiteten Liedern und Romanzen; aber auch Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, und von lebenden Componisten Schulz-Beuthen, Blomberg, Grieg, Hiller, Grimm, S. de Lange, Bargiel, v. Holstein, Dietrich u. a. m. sind vertreten. Der Katalog kann daher Allen empfohlen werden, weil in demselben alle Gattungen der Kunst durch werthvolle Werke repräsentirt sind, in denen also Jeder etwas finden wird, was seinen Wünschen entspricht.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. September 1876. **Nr. 39.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber das Gut-Komm, eine chinesische vierstimmige Laute, und über chinesische Musik. (Fortsetzung.) — Die Stimme bei dem Menschen und bei den Thieren. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Ausgaben älterer Werke [Ballet-Musik von J. C. von Gluck, herausgegeben von Carl Reinecke (Schluss.)]. Für Pianoforte [Compositionen von Paul Geisler, Ignace Krzyzanowski und Henri Stiehl]. Für Violoncell mit Pianoforte [Carl Grimm Op. 92]). — Anzeiger.

Ueber das Gut-Komm,

eine chinesische viersaitige Laute, und über chinesische Musik

von

Prof. Dr. von Schafhäutl.

(Fortsetzung.)

Ehe wir die Scala näher betrachten, wollen wir zuerst versuchen, die Stimmung der einzelnen Saiten zu untersuchen.

Vorerst muss ich nochmal erinnern, dass die Saiten unseres *Gut-Komm* von Rohseide gedreht sind. Die Seide spielt bei den Chinesen in musikalischer Beziehung eine wichtige Rolle.

Für die Chinesen ist das, was wir die Qualität des Tones nennen, bei ihren musikalischen Anschauungen und speculativmystischen Gefühlen eigentlich die hervorragendste Seite der Musik. Sie sagen: Jeder Körper in der Natur besitzt nach seiner eigenthümlichen Organisation eine besondere Qualität des Tones, von welcher die Wirkung desselben auf das Gemüth abhänge. Sowie man das magische Farbenspiel der Edelsteine gerade als die Wesenheit dieser Edelsteine betrachtete und deshalb einem jeden Edelsteine nach seinem Aussehen eine besondere magische und medicinische Kraft zuschrieb, so schreiben die Chinesen jedem zum Klangwerkzeuge verwendbaren Naturkörper eine von jedem andern verschiedene Wirkung auf das Gemüth zu.

In dieser Beziehung theilen sie die Naturkörper, welche sie zu musikalischen Instrumenten verwenden, in acht Classen:

Die erste Classe nimmt das Metall ein,
die 2te Classe nehmen die Steine,
die 3te - nimmt die Seide,
die 4te - das Bambusrohr,
die 5te - der Flaschenkürbis,
die 6te - der halbverglaste Thon,
die 7te - nehmen die Thierfelle ein,
die 8te - füllt das Holz aus.

Auch unsere neueste Instrumentirung scheint endlich allmälig in ihrer Art auf dieselbe Gefühlsrichtung hinzuarbeiten, in welcher sich die Chinesen schon seit Jahrtausenden heimisch fanden.

Die Metalle sind durch die Unzahl unserer Metallblasinstrumente vertreten; auch durch Schmied-Ambose. In der Steinharmonika ist der Stein vertreten.

Man hat auch früher sogar kleine Orgeln z. B. aus Alabaster gemacht.

Die Seide ist z. B. in den tiefsten Saiten unserer Guitarre vertreten.

Das Bambusrohr liefert die Blättchen für die verschiedenen Clarinetten, Hoboen etc., auch sind unsere Flöten durch den Bambus repräsentirt.

Der Flaschenkürbis ist als Schallbecher des englischen Horns vertreten.

Der verglaste Thon als Porzellan wird als Glocke gebraucht.

Ohne Thierfelle hätten wir gar keine Pauken, und das Holz ist natürlich in unserem Saitenquartette, in Holzblasinstrumenten, Orgeln, neben allen anderen Materialien vorherrschend vertreten, und in der That, wenn in einem modernen Orchester *fortissimo* alle diese verschiedenen musikalischen Materialien zusammen blasen, pauken, trompeten, pfeifen, heulen — wobei auch eine nur einigermaassen reine Stimmung zur Unmöglichkeit wird, so kann für das geübteste Ohr auch da nur die Qualität des Tongewirres von irgend einer Wirkung sein.

Es ist die Seide, welche bei den Chinesen in musikalischer Beziehung in sehr hoher Achtung steht, und es geht die Sage, dass die Chinesen ihre Seide schon zu Saiten zusammengedreht hatten, ehe sie noch die Kunst erfunden, dieselbe zu Stoffen zu verweben. Ein paar Jahrtausende vor der christlichen Zeitrechnung waren die Chinesen bereits mit dem Schiesspulver, dem Porzellan, dem Neusilber (Pak-fong), dem Compass, so auch mit der Theilung der Octave in 12 Halbtöne vertraut. Die Sage lässt den Kaiser Hoang-ty ca. 2657 vor Christus einem seiner Hofherren Lyng-lü den Auftrag ertheilen, die damals übliche Musik wissenschaftlich zu begründen. Er bediente sich dazu der natürlichen Röhren des Bambusrohres, des Riesen unter den Gräsern, das sogar oft undurchdringliche Wälder bildet. Der hohe hohle vollkommene cylindrische elastische Halm, dessen Höhlung wie bei unseren Gräsern nur durch von

einander entfernte Knoten unterbrochen ist, bildete das geeignetste Material zu seinen akustischen Experimenten. Wenn man den Halm zwischen zwei Knoten abschneidet, erhält man eine offene, wenn man ihn dicht unter dem Knoten abschneidet, erhält man eine gedeckte Pfeife.

Da die Bambusröhren, welche Lyng-lü zu seinen Versuchen benutzte, im Verhältnisse ihres Durchmessers sehr lang waren, so überbliesen sie sich sehr leicht. Die Chinesen benutzen noch gegenwärtig eine solche Pfeife, *Yo* genannt, welche sich sehr leicht überbläst, bei gelindem Anblasen den Grundton *f*, bei etwas stärkerem die Quinte *c* hören lässt. Auch unsere Kameeltreiber bedienten sich früher solcher Pfeifen, die nur drei Löcher besassen, aber wenigstens zur Hervorbringung von 18 Scalatönen dienten.

Lyng-lü blieb bei dieser Quintenreihe nicht stehen; er fand bald die Octave seines Grundtones und zuletzt, dass sich die Octave auf diese Weise in zwölf Theile oder sogenannte Halbtöne theilen liess. Man nannte diese 12 Halbtöne *Lü*, ein Wort, das Princip, Gesetz, Maass bedeutet. Man maass genau ihre Länge, Weite, ja ihre Capacität, und diese 12 *Lüs*, unter welchen man auch die diese Halbtöne gebenden Bambusröhren begreift, bildeten und bilden noch immer die Grundlage, aus welcher die alten und modernen Chinesen ihre musikalischen Scalen bildeten.

Die Namen dieser 12 *Lü* wurden eigentlich nach den 12 Lunationen des Jahres benannt und auch mit den 12 Stunden des Tages in Verbindung gebracht. *Hoang-Tchoung* »gelbe Glocke«, als Grundtonerzeuger der übrigen *Lü*, wird dem 11. Mondeswechsel zugetheilt, denn hier tritt das Wintersolstitium ein, der Anfang des astronomischen Jahres. Die gelbe Farbe ist die erste oder Hauptfarbe der Chinesen. Der zweite *Lü*, *Ta-lü*, gehört dem 12. Mondeswechsel an und der Stunde 1—2; der dritte *Lü*, *Tay-tsou*, gehört dem Monde an, der das Civiljahr beginnt. Der Name bedeutet grosse Gleichheit und gehört der Stunde 3—4.

Kia-tchoung, ein Wort, das die auf beiden Seiten zusammengepresste Glocke bedeutet, gehört der zweiten Lunation an; so geht es fort durch *Kou-si*, *Tchoung-lü*, *Jui-pin* (kleiner halber Ton, bedeutet »wenig brauchbar«), *Lin-tchoung*, *Y-tsé* (Schlachtmesser), *Nan-lü*, *Ou-y* bis zum grossen Halbtone des ersten Tetrachordes *Yng-tchoung* (Erwartungsglocke).

Die älteste Tonleiter der Chinesen wird aus einer Reihe solcher Quinten gebildet $f\ c\ g\ \underline{d}\ \underline{\underline{a}}$, welche durch Reduction aneinander gereiht die Scala $\bar{f}\ \bar{g}\ \bar{\bar{a}}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{d}}$ geben.

Die alten Chinesen haben hier mit der Quinte *a* aufgehört, weil die nächste Quinte *e* einen grossen Halbton zu *f* gebildet haben würde, den die alten Chinesen wie den kleinen Halbton immer mit grösster Sorgfalt vermieden.

So lässt sich aus der Entstehung dieser Tonleiter auch zugleich ersehen, weshalb diese älteste Tonleiter der Chinesen wie die der alten Schottländer keine Quart enthält; denn die Quart erscheint erst bei der elften Quinte und ist da im Vergleich zu unserer reinen Quinte zu hoch, mehr *h* als *b*. Auch ungeübtere Sänger nehmen sehr leicht beim aufwärtssteigenden Laufe die Quarte als Naturquarte.

Die Chinesen wussten die beiden halben Töne, den grossen *h c* und den kleinen *f fis*, die bei der Fortsetzung ihrer Quintenfolge entstanden, recht gut von einander zu unterscheiden; denn wenn sie quintenweise fortschritten, bis die Octave durch zwölf Töne ausgefüllt war, so erhielten sie *f c g d a e h fis cis gis dis ais*, also geordnet: *f fis g gis a ais h c cis d dis e*.

Um nun diese Tonverhältnisse in Zahlen auszudrücken, wählte man eine geometrische Progression, deren Quotient 3 ist. Man erhält natürlich dadurch keine directe Quintenfolge, sondern die Duodecime — die Octave der Quinte; ein Verfahren, das übrigens in dieser Beziehung dieselben Verhältnisse liefert, durch Reduction der Duodecimen oder Verdoppelung des Grundtons. Man wählte diesen Quotient symbolisch. Hoai-nan-tsée, 105 Jahre v. Chr., sagt: »Himmel und Erde bilden das, was wir im Allgemeinen die Zeiten nennen; drei Mondwechsel machen eine Jahreszeit.«

Deshalb machte man bei der grossen Feier zu Ehren der Ahnen die Ceremonien nach dieser Zahl: man brachte drei Opfer, man beweinte die Vorfahren dreimal. Die alten Armeen, wenn sie auch noch so gross waren, bestanden immer aus drei grossen Corps u. s. w. Der gelehrte Prinz Tsai-yü um 1596 bestimmte zuerst die Länge der 12 *Lü* in Zehntheilen des gewöhnlichen chinesischen Fusses und stellte dann drei Octaven her, die tiefe, die natürliche und die hohe, aus 36 Bambusröhren, von welchen die tiefste 504 Mm. bei einem Durchmesser von 17,6 Mm., die höchste 65,52 Mm. bei einem inneren Durchmesser von 6,3 Mm. lang war. Das mittlere, oder nach der Sprache der Chinesen, das natürliche *Hoang-tchoung* ist bei einem inneren Durchmesser von 8,9 Mm. 252 Mm. lang. Die Scala beginnt nach der Länge dieser Röhren mit dem kleinen *e* unserer Scala, das *a* zu 570 Vibrationen und endet mit dem $\overset{\equiv}{e}$. Man sieht, die Chinesen wie überhaupt alle orientalischen Völker lieben die tiefen Töne so wenig als die dunkeln Farben. Allein die späteren Chinesen setzten auch den Umfang dieser Scala nach unten und oben noch bedeutend herab.

Die Chinesen benutzen diese ihre Tonleiter gerade so, wie sie die Griechen und Lateiner in ihrer Kirchenmelodie benutzten. Sie nehmen nämlich jeden Ton ihrer Octave als Grundton zu einer neuen Scala an, welche Operation sie mit dem Namen Modulation bezeichnen, da jeder Ton ihrer siebentönigen Scala zwölfmal einen neuen Platz in jeder neuen Scala erhält. Sie erhielten da 84 sogenannte Modulationen und bemerkten dabei sehr bald, dass mit ihrer Scala aus reinen Quinten nicht jeder ihrer 12 Töne als Grundton eine richtige der Urscala conforme Scala zu erzeugen vermochte.

Das Ohr und die Praxis halfen sich sehr leicht; allein die Theoretiker wollten eine Scala wissenschaftlich begründet haben. Neben mehreren anderen Ursachen gelangten sie dahin, ihre *Lü* durch einen Quintencirkel und nach einer zweiten Weise rückwärts durch einen Quartencirkel zu erzeugen:

f c g d a e b
b e a d g c f.

Da bekanntlich die zwölfte Quinte um ein ditonisches Komma zu hoch wird, im Quartencirkel dagegen die 12. Quarte um ein ditonisches Komma zu tief erscheint, so glichen sich beide Reihen aus und sie erhielten Intervalle, die sie als richtig in ihrer Octavenscala benutzen können.

Dass die Octave das erste Intervall war, das die Chinesen bestimmten, haben wir schon anfangs bemerkt, und dass man sich bemühte, die übrigen Scalatöne zwischen die richtige Octavengrenze hineinzufügen, beweist ihr Fortschreiten im Quintencirkel so lange, bis sie in ihre Octave 12 Halbtöne einschalten konnten, aus welchen sie sich ihre diatonischen und chromatischen Scalatöne innerhalb einer Octave bildeten. Die der ältesten Scala fehlenden zwei Halbtöne, die zwei grossen (und auch der kleine halbe Ton), wurden den Chinesen nun zu Hilfstönen, indem sie erklärten, die beiden Halbtöne dienten blos dazu, um die Töne innerhalb einer Octave an einander zu binden. So erhielten sie innerhalb einer Octave eine Tonleiter, die aus dem, was sie sieben Principien nennen, zusammengesetzt ist, nämlich aus ihren fünf eigentlichen Tönen und den zwei Hilfstönen.

Die alten Chinesen hatten ihre 12 *Lü* durch die besprochene Folge der Quinten, deren jede einen bestimmten Namen be-

kam, erhalten und sie durch Reduction zu ihrer halbtönigen Scala aneinander gereiht. Bei den neuen Chinesen hatte sich die Kenntniss der Principien, nach welchen die alte Scala gebildet war, beinahe gänzlich verloren, und sie wendeten die Namen, welche die alten Chinesen den aufeinander folgenden Quinten gegeben hatter, nun auf die aneinander gereihten Halbtöne an, wodurch nun eine von der alten verschiedene neue Nomenclatur entstand. Deshalb wurde auch die Erzeugung ihrer eigentlichen fünf Scalentöne von den neuen Chinesen auf eine neue von der alten Methode abweichende Weise vorgenommen. Sie schritten nämlich durch so viele Halbtöne, bis sie glaubten, ihren Ganzton oder eigentlich den von ihnen einfach genannten Ton erhalten zu haben. So schritten sie z. B., um vom *f* zur Quinte *c* zu gelangen, durch *fis g gis a ais h*, bis sie zum *c* gelangten; sie erhielten dadurch eine zu grosse Zahl von Zwischentönen, und schon die erste Quinte für ihre daraus abzuleitende Octave wurde zu hoch.

Da bei den modernen Chinesen das Princip, nach welchem die alte Scala gebildet wurde, verloren ging, erhielten auch die Töne der Scala, welche den 12 *Lü* entsprechen, ihre neuen Namen.

Der Name der ersten Bambuspfeife der 12 *Lü* war bekanntlich *Hoang-tchoung* (gelbe Glocke). Das Wort *tchoung* bedeutet nämlich Glocke, und da die gelbe Farbe die erste und Hauptfarbe in der Farbenreihe der Chinesen ist, so erhielt auch die Basis aller übrigen Töne symbolisch den Namen »gelbe Glocke«. Der T o n dieser Pfeife, der dem *Lü* entsprach, hiess *Koung*, wörtlich Kaiserpalast. In der neueren Sprache trat an die Stelle des *Koung* der Name *Ho*, mit welchem man früher den siebenten Ton der Tonleiter, ihren kleinen halben Ton bezeichnet hatte, als Ueberführer zum Ganztone. Später rückte man dies *Ho* noch um eine ganze kleine Terz tiefer und benutzte es als Ueberführer zum grossen halben Tone, wie wir dies in nachstehender Tabelle sehen.

	Neue und neueste Tonnamen		Namen der Lu	Alte Tonnamen	
Hohe Octave			*Tchoung-lü*		
	Tché	*Y*	*Kou-si*	*Kio*	$\bar{\bar{a}}$
			Kia-tchoung		
	Chang	*Ou*	*Tay-tsou*	*Chang*	$\bar{\bar{g}}$
			Ta-lü		
	Y	*Lieou*	*Hoang-tchoung*	*Koung*	$\bar{\bar{f}}$
Mittlere Octave	*Ou*	*Fan*	*Yng-tchoung*	*Pien-koung*	$\bar{\bar{e}}$
			Ou-y		
	Lieou	*Kong*	*Nan-lü*	*Yu*	$\bar{\bar{d}}$
			Y-tsé		
	Fan	*Tché*	*Lin-tchoung*	*Tché*	$\bar{\bar{c}}$
	Koung	*Chang*	*Joui-pin*	*Pien-tché*	$\bar{h}$
			Tchoung-lü		
	Tché	*Y*	*Kou-si*	*Kio*	$\bar{a}$
			Kia-tchoung		
	Chang	*See*	*Tay-tsou*	*Chang*	$\bar{g}$
			Ta-lü		
	Y	*Ho*	*Hoang-tchoung*	*Koung*	$\bar{f}$
Tiefe Octave	*See*	*Fan*	*Yng-tchoung*	*Pien-koung*	$\bar{e}$
			Ou-y		
	Ho	*Kong*	*Nan-lü*	*Yü*	$\bar{d}$
			Y-tsé		
		Tché	*Lin-tchoung*	*Tché*	$\bar{c}$
		Chang	*Joui-pin*	*Pien-tché*	*h*

Auch die Octave des *Ho* hiess nicht mehr wie in der alten Scala *Ho*, sondern *Lieou*, die gleiche Benennung der Octave, begann erst bei dem entsprechenden Grundton ihrer Tonleiter, dem *f*, so dass die tiefsten zwei Töne *d e* gleichsam blos als Einleitung zu ihrer eigentlichen Octavengattung dienen.

Wir müssen, ehe wir die Scala unseres *Gut-Komm* noch mit dieser Scala vergleichen, zuerst d i e S t i m m u n g d e s *Gut-Komm* selbst untersuchen.

Die vier Saiten unseres *Gut-Komm* bestehen, wie wir schon bemerkt, aus gedrehten Rohseidefäden.

Die tiefste Saite hat 0,8 Mm. im Durchmesser, die nächst folgenden zweite und dritte sind jede 0,5 Mm. dick; die höchste besitzt nur einen Durchmesser von 0,3 Mm.

Der Bezug ist also, wie wir sehen, schwach, und die Saiten vertragen deshalb auch keine hohe Stimmung. Um die höchste Saite ins $\bar{d}$ zu stimmen zu 580 Vibrationen sind 2,18 Kilogramme vonnöthen und die Saite dehnt sich dabei um den 20. Theil ihrer Länge aus.

Ich habe mein Tonometer vertical gebaut und so durch an die Saite gehängte Gewichte die Grösse der Spannung direct bestimmt. Ein Gegensteg wird wie eine Geigen-Sourdine auf den beweglichen Hauptsteg geklemmt und dieser grenzt die Saite vollkommen über dem Hauptstege ab, ohne die Saite an ihrer Ausdehnung zu hindern. Nur ist Sorge zu tragen, dass sich die an die Saite gehängte Schale mit ihren Gewichten nicht drehe.

Bei einem Gewichte von 2,89 Kil. stimmt sie $\bar{e}$, sie lässt sich aber auch noch bis ins *g* hinauf ziehen. Mit einem Gewicht von 3,36 Kilogr. riss sie jedesmal; sie würde also die Stimmung ins *f* noch wohl vertragen haben.

Die zweite nächste Saite von 0,5 Mm. Durchmesser lässt sich mit 4,16 Kilogr. noch ins $\bar{e}$ stimmen, riss aber gleich darauf. Wir sehen daraus, dass, wenn wir unseren Grundton *Ho* als *f* nehmen, wir der Festigkeitsgrenze der Saite sehr nahe kommen. Die Stimmung der orientalischen Instrumente ist durchaus im Vergleich mit der unserer Instrumente sehr tief.

Nun ist die Frage zu lösen: Wie erfahren wir die Stimmung der übrigen Saiten? Wir haben schon früher bemerkt, dass bei unserm *Gut-Komm* von der Quinte angefangen über den Bünden aus Palmenholz Papierstreifen aufgeleimt sind, auf welchen die diesen freien Saitenantheilen entsprechenden Scalatöne in chinesischen Buchstaben geschrieben stehen.

Die chinesischen Buchstaben des Noten-Alphabets haben nun nach Amiot folgende Bedeutung:

Ho	*See*	*Y*	*Chang*	*Tché*	*Koung*	*Fan*	*Lieou*	*Ou*	*Y*	*Chang*	*Tché*
$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	*c*	*d*	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{f}}$	$\bar{g}$	*a.*

Um die obere Octave anzuzeigen, wird den chinesischen Buchstaben voran das Zeichen *Jin* gesetzt, ein verticales Strichlein, dessen obere Hälfte nach rechts gebrochen ist.

Wenn wir nun die Buchstaben auf dem Streifen betrachten, dessen Steg die Saite in zwei gleiche Hälften theilt, so finden wir von der höchsten zur tiefsten Saite fortschreitend die Buchstaben

$\bar{d}$ $\bar{a}$ $\bar{g}$ $\bar{d}$
Lieou, Tché, Chang und *Ho*,

wenn wir die Saite hier an den Steg drücken, erscheint auch wirklich die Octave zu *d*. Diese chinesischen Buchstaben entsprechen nun den Tönen *a g d*, wenn wir die höchste Saite als $\bar{d}$ annehmen.

Die vier Saiten klingen also, von der tiefsten angefangen, *d g a* $\bar{d}$, wodurch die Octave in zwei getrennte Tetrachorde getheilt wird.

(Fortsetzung folgt.)



Die Stimme bei dem Menschen und bei den Thieren.

(Nach dem Französischen des Emil Blanchard.)

II.

(Fortsetzung.)

Die in der Mundhöhle erzeugten Töne brechen sich an Hindernissen; die dadurch entstandenen Laute werden Consonanten genannt. Insofern es sich um die Hervorrufung solcher Hindernisse handelt, betheiligen sich hieran in mehr oder weniger eingreifender Weise die Zunge, die Zähne, die Lippen, das Gaumensegel. Man unterscheidet deshalb die Lippen-, Zungen-, Zahn- und Nasen-Consonanten. Keine dieser Classificationen hält aber eine strenge Analyse aus; das gleichzeitige Spiel der Zähne und der Zunge, der Lippen, der Zunge und des Gaumensegels, der etwas ungewisse Charakter einiger Laute giebt Anlass, die Buchstaben nach der Haupteinwirkung zu definiren und einzutheilen. Nach dem Dafürhalten der Grammatiker können die Consonanten nur unter Mitwirkung eines Vocals ausgesprochen werden; gegen diese Behauptung haben sich die Physiologen entschieden ausgesprochen und die Linguisten sind ihnen beigetreten.

Einige Consonanten entsprechen einem Hauche, einem Zischen oder einem Triller, man kann sie ohne Hinzutreten eines Vocals aussprechen, aber deren Anzahl ist klein.*) Die Lippenbuchstaben entstehen vorzugsweise durch die Bewegung der Lippen, der leichtesten aller Bewegungen, die zur Erzeugung eines Wortes nöthig sind. Je nachdem sich der Mund leicht oder fest schliesst, verlauten zwei sich scharf unterscheidende Buchstaben; wenn die Schliessung unvollständig ist, so erklingt ein anderer Buchstabe.**) Es giebt auch einen Buchstaben, der nicht ohne Senkung des Gaumensegels ausgesprochen werden kann; er eignet sich vorzugsweise den Charakter eines Nasen-Consonanten an. Wenn in Folge eines Krankheitszustandes das Gaumensegel aufhört, sich zurückzuziehen, so wird die Aussprache von zwei Buchstaben***), zu denen die Resonanz der Nasenhöhlen nothwendig ist, unmöglich. Czermak kam auf den Gedanken, Wasser in die Nasenlöcher einzuführen; bei dem Versuche, einen oder den anderen jener Buchstaben auszusprechen, wurde das Wasser in Folge des Durchganges der Luft aufgewühlt. Der Klang der Zahnlaute wird durch eine starke Anpressung der Zunge bewirkt; die Zähne gewähren den angemessensten Stützpunkt, allein derselbe kann ersetzt werden. Wenn die Zunge sich rückwärts gegen die Höhlung des Gaumens stellt, so entsteht das Geräusch der Kehlbuchstaben****).

Alle diese Consonanten werden auf ganz natürliche Weise nach dem Klangcharakter eingetheilt; es giebt deren stumme und explosive. Wenn ungeachtet der Anwesenheit des zur Aussprache nothwendigen Hindernisses die äussere Luft mit der ausgehaucht werdenden in Verbindung bleibt, so kann der Consonant so lange fortgesetzt werden, als die Aushauchung andauert.†) Im entgegengesetzten Falle dauert das Geräusch nur bis zu dem Augenblicke, an welchem das Hinderniss überwunden ist; es findet eine kleine Explosion der Luft statt.††) Die Probe ist entscheidend, wenn man dem Consonanten einen Vocal voraus schickt; sie führt auch zur genauen Unterscheidung zwischen den explosiven Consonanten der weichen und der harten Form.†††) Bei dem ersten Beispiele bleibt die Oeffnung der Stimmritze verengert, der Luftstrom ist schwach, bei geöffnetem Munde dauert der Ton noch einen Augenblick fort; bei dem zweiten Beispiele gestattet die Stimmritze einer stärkeren Luftsäule den Durchgang, der Ton erklingt mit einer gewissen Schärfe.

*) *f*, *s*, *r*.
**) *b*, *p*, dann *w*.
***) *m* und *n*.
****) *d*, *t*, anderseits *g*, *k*.
†) *x*, *j*, *w*, *s*.
††) *b*, *p*, *d*, *t*, *g*, *k*.
†††) *b*, *d*, *g*, gegenüber von *p*, *t*, *k*.

Es giebt Consonanten, welche die Engländer Triller nennen;*) sie entstehen durch einen Hauch, welcher regelmässig durch ein Zittern der weichen Theile des Gaumens oder der Zungenspitze unterbrochen wird. Handelt es sich um den weichsten Triller, so bewirken die Ränder der Zunge einfache Oscillationen der Luft; bei dem schärfsten werden die gleichzeitig von dem Gaumen und der Zungenspitze hervorgebrachten Vibrationen intensiv, es entsteht ein rollendes Geräusch. Wird es zu sehr merklich, so bewirkt es das Schnarren. Schliesslich entstehen noch sehr häufig im Englischen, im Deutschen und in den slavischen Idiomen vorkommende Laute durch einen Hauch; sie variiren je nach der sich entgegenstellenden Beschränkung durch die Zunge, die Zähne oder die Lippen.**) Sie gleichen in mancher Hinsicht dem Pusten der Katzen.

Es ist genau nachgewiesen, dass der Ton der Worte in der Mundhöhle sich aus Anlass von Vorgängen bildet, welche innerhalb sehr enger Grenzen wechseln. Schriftsteller, welche für sich selbst mit dem Studium der Art und Weise der Aussprache der Vocale und Consonanten sich befassten, haben sich darauf verlegt, möglichst genau die Stellungen zu beschreiben, welche die Lippen, die Zunge und das Gaumensegel unter verschiedenen Umständen annehmen; sie haben Bilder geliefert, um die Operationen augenscheinlich zu machen, welche sich bei der Aussprache der Buchstaben und Sylben vollziehen.***) Wenn auch diese Beobachtungen ein sehr wesentliches Interesse gewähren, so fehlt doch den hieraus abgeleiteten Regeln die nöthige Genauigkeit, um unanfechtbar zu sein. Von Kindesbeinen an spricht Jedermann, ohne daran zu denken, sich an eine genau bestimmte Art der Bewegung der Zunge und der Lippen zu binden, jeder nimmt besondere Gewohnheiten an. Fast die gleichen Laute werden, wie Herr Mandl bemerkt, durch verschiedene Stellungen hervorgebracht. Eine Person, die alle Zähne verloren hat, modificirt die Bewegungen der Lippen und der Zunge, wodurch sie es dahin bringt, sich auf verständliche Art auszusprechen. Mancher Schauspieler ahmt die Stimme bekannter Persönlichkeiten bis zur vollständigsten Täuschung nach. Indem man eine andere Klangfarbe giebt, scheint die Stimme aus der Tiefe zu kommen: die Kunst des Bauchredners. Man hat Leute gekannt, die in Folge eines Unglücksfalles einen grossen Theil der Zunge eingebüsst hatten und doch ein Gespräch führen konnten, wenn es auch nicht gerade angenehm zu hören war. Den Vögeln ist es möglich Töne hervorzubringen, zu denen wir die Lippen nothwendig haben. Kurz, keiner von den Acten, welche das Wort erzeugen, ist absolut nothwendig; nichts desto weniger wirken im Allgemeinen dieselben Organe zur Hervorbringung der nämlichen Effecte keineswegs sehr verschieden. Man kann sich leicht davon überzeugen: die Taubgebornen, welche aufgehört haben stumm zu sein, errathen mit einer unglaublichen Sicherheit die Bewegungen des Mundes, sie sehen daran die Worte des Sprechenden. Dieses Phänomen beweist genau, dass es bei der Art der Aussprache sich nur um Nüancen handelt.

Seit Jahrhunderten schon citirt man als Phänomen Taub-

*) *l* und *r*.
**) Das *sh* und *th* der Engländer, das deutsche *ch*, das russische *tsch*.
***) In dieser Hinsicht erscheint beachtenswerth: Ernst Brücke, Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute für Linguisten und Taubstummen-Lehrer, Wien 1856; Max Müller, *Lectures on the science of language*, London 1864; Joh. Czermak, Populäre physiologische Vorträge, Wien 1869 etc.

stumme, welche reden lernten. Im Mittelalter bezeichnete man ein Beispiel, das der Geduld und Gewandtheit des Erzbischofs Beverley von York zu danken war. Im 16. Jahrhunderte schrieb der Universalgelehrte Hieronymus Cardan über die Möglichkeit, den Stummgebornen den Gebrauch der Sprache zu lehren. Um dieselbe Zeit wurde inhaltlich eines Epitaphiums der spanische Mönch Pedro de Ponce weltberühmt durch seine Geschicklichkeit, die Stummen zum Sprechen zu bringen. Er hatte als Schüler zwei Brüder und eine Schwester des Connetable von Castilien, Pedro de Velasco, und den Sohn des Gouverneurs von Aragonien Gaspard de Guerra. Etwas später behandelte Juan Pablo Bonet in einem Werke, dem ältesten Buche über diesen Gegenstand, das man kennt, die Kunst, den Stummen die Sprache zu verschaffen. *) In England, Holland und Deutschland wurde diese Kunst mit mehr oder weniger Glück gepflegt; die Erfolge blieben isolirt und ohne Zweifel ziemlich erfolglos. Um 1732 kam ein junger Israelit von Estremadura nach Frankreich, der, gerührt von dem Unglücke einer Person, die er liebte, sich dem Unterrichte der Taubstummen widmete; er hiess Jacob Rodriguez Pereira. Als er sich in La Rochelle befand, brachte man ihm einen stumm gebornen Knaben von 13 Jahren; bald konnte das Kind zum allgemeinen Erstaunen sprechen. Dieses Resultat machte in der Stadt Aufsehen; einer der Grosspächter hatte einen taubstummen Sohn, dessen Unterweisung Pereira übernahm. Nach einem sechzehnmonatlichen Unterrichte stellte er den Zögling der Akademie der Wissenschaften vor, welche darüber entzückt war. Mehrere Mitglieder nahmen eine mündliche Untersuchung vor, und am 9. Juli 1749 erklärte Buffon, dass der junge Mensch auf Fragen, wie durch die Schrift »so auch mittels der Sprache antwortete«. Am Hofe Ludwig XV. war man begierig, dieses Wunder kennen zu lernen; das Staunen war allgemein. Der Herzog von Chaulnes hatte einen Pathen, der des Gehörs beraubt war, ein zwölfjähriges Kind, das er dem Lehrer anvertraute. Dieser sehr intelligente Zögling, Saboureux de Fontenay, der später eine gewisse Celebrität erlangte, machte sich den Unterricht schnell zu Nutzen; als er am Sitze der Akademie der Wissenschaften mannigfaltigen Versuchen unterworfen wurde, leistete er so Ueberraschendes, dass der Berichterstatter den Schluss zieht: »dass Herr Pereira ein eigenthüm»liches Talent besitzt, den Taubstummgebornen sprechen und »lesen zu lehren.«

Vom Könige mit einer Pension bedacht, durch Beweise von Achtung der höchsten Personen geehrt, setzte Pereira sein Werk fort. Er verschaffte einer Anzahl von Stummen die Sprache, bewahrte jedoch seine Unterrichtsmethode als ein Geheimniss. Das Andenken an seine brillanten Erfolge war beinahe verloren gegangen, als der Abbé de l'Épée die Gunst aller Gesellschaftsclassen dadurch erwarb, dass er Stummen die Zeichensprache lehrte. **) Pereira hatte Zöglinge hinterlassen, die ihrem Lehrer dadurch eine Huldigung zu bringen gedachten, dass sie das Geheimniss seiner Unterweisung verbreiteten; einzelne Notizen darüber konnten gesammelt werden. Es genügte, einigermaassen nachzusuchen, um die in Vergessenheit gerathene Methode wieder kennen zu lernen.***) Ausserdem wurde der Unterricht der Taubstummen durch das Wort wieder in die Praxis eingeführt; Herr Magnat in Genf erzielte durch dieses Unterrichtssystem glückliche Resultate. In Gesellschaft von jungen Leuten, welche nach seinen Lehren ausgebildet worden waren, kam er nach Paris; diese absolut stummen Jünglinge conversirten mit seltener Leichtigkeit. Als die Enkel und Urenkel Jacob Rodriguez Pereira's das Wunder wieder aufleben sahen, das vor mehr als einem Jahrhunderte den Hof und die Akademie in Staunen versetzt und ihrem Ahnherrn so grossen Glanz verliehen hatte, beschlossen sie in Paris eine Anstalt zu gründen, wodurch den armen Wesen, welche der Mangel eines Sinnes zur Isolirung verdammte, das Mittel verschafft werden sollte, sich anderen Menschen ohne Zuhilfenahme der Schrift mitzutheilen. In dieser neuen Anstalt geben Kinder von verschiedenem Alter, dreissig an der Zahl, Gelegenheit zu interessanten Beobachtungen über das Phänomen der Stimme und die Articulation der Sprache. *)

Der Taubgeborne bleibt absolut stumm, so lange er nicht zum Sprechen abgerichtet worden ist; er stösst auch keinen Schrei aus. Seine Lippen, seine Zunge verharren in Unbeweglichkeit: sein Mund bleibt geschlossen, sein Kehlkopf in immerwährender Ruhe; er athmet nur durch die Nasenlöcher. Bei dem ersten Versuche, ein solches Kind zur Aussprache eines auf die Tafel geschriebenen Buchstabens zu bringen, möchte man fast den Stimmapparat für unfähig halten, einen Laut von sich zu geben. Der Lehrer zeigt dem Stummen, wie er den Mund zu öffnen, die Zunge zu stellen und die Lippen zu bewegen hat; um ihm das Beispiel zu geben, führt er die Hand des Zöglings an seinen eigenen Kehlkopf und lässt ihn so die Bewegung, welche auszuführen ist, fühlen. Anfangs kommt kaum ein Hauch zum Vorscheine; nach unablässig wiederholten Uebungen zeigt sich die Aussprache halb erstickt; nach fortgesetzten Bemühungen dringt der Ton durch. Auf diesem Wege gelangt der Taubstumme dahin, alle Vocale und alle Consonanten auszusprechen. Schnell genug gelingt es ihm, den Ton der Lippenbuchstaben wiederzugeben; er hat aber sehr viele Aufmerksamkeit anzuwenden, um die Schwierigkeit zu überwinden, an den Lippen seines Lehrers den einen von dem andern zu unterscheiden. Eine langfortgesetzte Anstrengung ist nothwendig, um die Bewegungen der Zunge und die angemessene Ausströmung des Hauchs bei der Aussprache jener Consonanten zu regeln, welche eine schwache Zuhülfenahme der Lippen erheischen. Wenn der Stummgeborne das Alphabet inne hat, so lernt er die Aussprache der auf die Tafel geschriebenen Sylben und Sätze. Zuletzt spricht er und kann verstanden werden. Er schreibt nach dem Dictate; die Augen auf denjenigen geheftet, der Fragen an ihn richtet, giebt er mit Sicherheit die Antworten. Er liest von dem Munde seines Lehrers Alles ab, ohne in Verlegenheit zu kommen; obwohl er bei fremden Personen grössere Aufmerksamkeit anzuwenden gezwungen ist, so fasst er nichtsdestoweniger ohne Zögern das deutlich gesprochene Wort auf. Es ist dies ein klarer Beweis, dass dieselben Laute im Allgemeinen durch die nämlichen Bewegungen hervorgebracht werden. Welch ein Zeichen der überraschenden Feinheit der Eindrücke einer geübten Sehkraft bietet nicht der Anblick des Ablesens von den Lippen? Man hat wiederholt erwähnt, dass die Stimme gehörloser Individuen keineswegs harmonisch klingt; sie ist mehr oder weniger rauh, mit vorherrschendem Kehllaute, es fehlt ihr die Biegsamkeit, weil die Bewegungen der verschiedenen Theile des Mundes das Ergebniss von zu genau ausgeführten Anstrengungen sind. Das Organ scheint bei den Taubstummen nur in unvollständiger Weise dem Willen zu gehorchen; es erinnert an die Verrichtungen einer Maschine. Jedermann weiss, dass auch sprechende Automaten hergestellt worden sind; die diesfallsigen Mittel waren ziemlich einfach, nichtsdestoweniger aber sehr

*) *Abecedario demonstrativo. — Reduccion de las letras y arte para enseñar a hablar las mudos*; in 4⁰, 1620.

**) Man sehe: *Revue des deux mondes* vom 1. April 1873, *l'Institution des sourds-muets* von M. Maxime Du Camp.

***) Man sehe eine interessante Notiz des Herrn Felix Hément: *Jacob Rodrigues Pereire, premier instituteur des souds-muets en France.* Paris 1875.

*) Das in Paris von dem Herrn Pereire gegründete Institut in der Avenue de Villiers wird von Herrn Magnat geleitet, dem Verfasser eines *Cours d'articulation pour l'Enseignement de la parole articulée aux sourds-muets.* Paris 1874.



interessant. Ein offenes an einer Wand befestigtes Mundstück, das sich über einer akustischen Windlade befindet, spricht in Folge der Einwikung der durchströmenden Luft. Wird eine pyramidale Röhre an der Wand angebracht, so wechselt der Klang, wenn die Hand an das offene Ende der Röhre gelegt wird, der Ton ähnelt der menschlichen Stimme. Wenn sich die Hand zweimal schnell erhebt und senkt, so ertönt das Wort: *Maman*, wie es von einem Kinde ausgesprochen wird.*) Wenn man an einer Anzahl von Mundstücken, welche mit entsprechend gestimmten Röhren versehen sind, empfindliche Membrane zur Erzeugung der Consonanten anbringt, so kann das Instrument wenigstens bis zu einem gewissen Grade Worte nachbilden. Im vorigen Jahrhunderte wurden Sprachmaschinen construirt, welche Bewunderung erregten. In Wien zeigte Wolfgang von Kempelen einen Automaten, dessen Leistungen im Sprechen ausgezeichnet waren.**) Allein diese Resultate führten keineswegs zur Erklärung des eigentlichen Mechanismus der menschlichen Stimme.

In allen Dialekten der Welt existiren Töne, welche den Buchstaben des Alphabets entsprechen, sowohl den Vocalen als den Consonanten. Nach der Ansicht einiger Linguisten ist dies ein Zeichen der Gemeinsamkeit des Ursprungs; die Naturforscher halten es für die unausbleibliche Wirkung der Acte des Organs, dessen Bildung bei den einzelnen Racen, die den Erdball bewohnen, in kaum merklicher Weise von einander abweicht. Nichtsdestoweniger zeigen sich die verschiedenen Idiome arm oder reich im Ausdrucke. Wenn in dieser Hinsicht die Sprachen der barbarischen Völker auf der niedrigsten Stufe stehen, so behaupten doch die zur höchsten Cultur gelangten Völker nicht nothwendiger Weise auch den höchsten Rang. Die Hindostaner unterscheiden sich durch einen unvergleichlichen Ueberfluss an Consonanten; die semitischen Sprachen überragen das Griechische und das Lateinische wie alle Sprachen des modernen Europa; die Dialekte von Polynesien gewähren das armseligste Bild. Man versichert, dass die Huronen und Mohawks in Nordamerika, welche gewöhnt sind, stets den Mund offen zu halten, den Gebrauch der Lippenbuchstaben nicht kennen, dieser für uns so natürlichen Ausdrucksweise, dass man annehmen möchte, die kleinen Kinder fänden sie instinctmässig. Verschiedene Völker meiden die Anwendung von Zischlauten oder Trillern;***) andere unterlassen die Kehllaute. Schon seit einer Reihe von Jahren glaubte man an der Vorliebe für eine härtere oder weichere Aussprache zu erkennen, dass weder die Stimmorgane, noch die Hörfähigkeit bei allen Menschen-Racen völlig identisch seien; †) eine Vermuthung, welche in der gegenwärtigen Epoche durch Beobachtungen und sehr vervielfältigte Untersuchungen neuerdings bestärkt wurde. Mehr Licht können hierüber wohl vergleichende Untersuchungen physiologischer Natur verbreiten. Man weiss, wie unbesiegbar die Schwierigkeit ist, sich manche Laute einer fremden Sprache anzueignen; in Folge dessen ändern sich auch stets die Worte, wenn sie das Vaterland wechseln. Die Chinesen setzen unveränderlich an die Stelle des harten den weichen Triller, ††) und diese Substituirung ist auch anderen Völkern zur Gewohnheit geworden. Die Polynesier gebrauchen statt der Zahn- die Kehllaute, †††) und die Missionäre, welche die Jugend der Hawai-Inseln unterrichten, mussten darauf Verzicht leisten, Laute anzuwenden, die kein Individuum auszusprechen vermag. Es ist kaum leichter, eine fremde Aussprache vollständig aufzufassen, als sie mit seiner eigenen Zunge genau nachzuahmen; fast niemals bringen die Reisenden die Namen, welche sie aus dem Munde von Eingeborenen gehört haben, unverändert mit. Die Unterschiede der Stimme, und die Unterschiede des Gehörvermögens hängen vielleicht theilweise von dem Organismus, wohl aber noch mehr von den ersten Eindrücken der Erziehung ab. Die bisher sehr beschränkten Versuche und Beobachtungen haben eine wissenschaftliche Gewissheit noch nicht ergründet.

(Fortsetzung folgt.)

*) M. John Tyndall hat in öffentlichen Conferenzen in London mehrmals den Versuch wiederholt. — Man sehe die Schrift dieses Autors: Der Ton. Noch ist zu bemerken, dass bei den Automaten ein beweglicher Deckel die Stelle der Hand vertritt.

**) Mechanismus der menschlichen Sprache. Wien 1791.

***) *f*, *s*, *x* und *l*, *r*.

†) Reise zum Südpol und in Oceanien, unter dem Commando des Herrn Dumont d'Urville. — Anthropologie, von Herrn Emil Blanchard. Paris 1854.

††) *l* statt *r*, — Eulopa statt Europa.

†††) *d* statt *g*, *t* statt *k*.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Ausgaben älterer Werke.

Ballet-Musik (Aria per gli Attleti, Chaconne und Gavotte) aus Paris und Helena von **J. C. von Gluck**, herausgegeben von **Carl Reinecke**. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 21 Seiten Fol. Preis M. 3,25. (1875.)

(Schluss aus Nr. 37.)

In der Art, wie ein älteres Tonwerk für eine jetzige Aufführung zurecht gemacht wird, treffen wir im Einzelnen oft das Richtige, selten aber im Ganzen. Dem Bearbeiter fehlt gewöhnlich der richtige Standpunkt dem Originale gegenüber. Es fehlt der feine historische Sinn; noch immer ist eine Kluft zwischen dem Musiker und dem Gelehrten. Dass diese Spaltung eine unnatürliche und die Verschmelzung des historischen und künstlerischen Sinnes in der Behandlung der älteren Kunst das allein Heilbringende ist, zeigen uns die bildenden Künste, gegen welche wir in der Musik beschämend weit zurück sind. Aber auch die Malerei hat ihre verwüstende »Bearbeitungs«-Periode durchmachen müssen, aus welcher sie jetzt für immer erlöst ist. Erhoffen wir also für die Musik einmal das Gleiche.

Um dieses schöne Resultat zu erreichen, muss man sich alle kleinliche Verbesserungssucht abgewöhnen, denn der letzte Grund derselben ist das beschränkte Kleben an der gegenwärtig gebräuchlichen Weise, die alten Werke sollen uns aber über diesen Kreis hinausführen. Die Chaconne, sagt der Herausgeber, »ist unverändert geblieben und beschränkt sich die Redaction im Uebrigen auf die Hinzufügung der fast ganz mangelnden Vortragszeichen und Bogenstriche, auf Ausschreiben der langen Vorschläge etc. und auf einige unerhebliche Aenderungen, welche der Unterzeichnete glaubt verantworten zu können — es sind dies die Verlegung der Viola in die höhere Octave, wo es augenscheinlich ist, dass Gluck die hohe Lage der Schwierigkeit halber vermieden hat, die Tilgung der zweiten Oboe, wenn dieselbe in Piano-Stellen mit der ersten im Unisono geführt war, und ähnliche Kleinigkeiten.« Wie man sieht, kommt in der »unverändert gebliebenen« Chaconne doch eine ganze Zahl solcher »Kleinigkeiten« zusammen. Nicht Kleinigkeiten liegen hier vor, sondern verschiedene Ansichten. Die zweite Oboe tilgt Herr Reinecke, um nach jetziger Weise der Oboe den Charakter eines Soloinstrumentes noch mehr zu sichern. Dies war aber, wie schon bemerkt, nicht die Auffassung Gluck's und seiner Zeit, und was derselben widerspricht, können wir nicht für Kleinigkeiten halten. Hinsichtlich der Viola können aus der damaligen Musik viele Beispiele angeführt werden, welche in ihrer Gesammtheit die Ueberzeugung aufdrängen, dass nicht »die hohe Lage der Schwierigkeit halber vermieden« wurde, sondern vielmehr, dass man sie absichtlich umging, weil der Klang derselben nicht für edel und voll genug

gehalten wurde. Das Gleiche lässt sich von den Violinen nachweisen. Der Herausgeber hat auch noch die Schluss-Arpeggien der Violinen (in 13 Takten) verbessert, weil sie »in der Gluck'schen Fassung schwebend sind und weniger glänzend wirken als die der anderen [d. h. der Reinecke'schen] Lesart, während andererseits auf die Intervallenlage der Arpeggien vom musikalischen Standpunkte aus kein Gewicht zu legen ist.« Die Gluck'schen Noten sind ebenfalls beigefügt, damit Jeder nach Belieben wählen könne. Aber wir glauben nicht, dass der Herausgeber sich hierdurch genügend gesichert hat; denn die Vorwürfe, welche ihn treffen, liegen eben darin, dass er sich den alten Meisterwerken gegenüber noch in einer Lage befindet, derartige Effect-Verbesserungen überhaupt vornehmen zu können. Legen die verschiedenen Componisten die Intervalle in ihren ausgeschriebenen Partituren verschieden, so ist allerdings »vom musikalischen Standpunkte aus« Gewicht darauf zu legen. Es giebt aber nur zwei berechtigte Standpunkte einem fertigen Werke gegenüber: der des Herausgebers und der des Ausführenden, und Beide haben auf die Niederschrift des Meisters ein entscheidendes »Gewicht zu legen«. Wenn solches nicht geschieht, wenn wir Alles in die zeitweilig vorherrschenden Ausdrucksweisen einschrauben wollen, dann verarmt unsere Tonsprache inmitten des grössten Reichthums von Kunstwerken. Und dies ist der Grund, weshalb wir in dem unerfreulichen Geschäfte der Kritik derartiger Bestrebungen nicht ermüden. *Chr.*

Für Pianoforte.

Paul Geisler. Monologe. I. und II. Folge. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock. Pr. M. 4,50.

Diese 39 Seiten Noten, eingetheilt in 13 Monologe für Clavier nach oder mit Worten unserer Dichter Goethe, Heine, Lenau, Scheffel u. A. können wir für nichts weiter halten als für eine grosse Verirrung, für eine Schattenseite von Liszt-Wagner-Berlioz. Zeigte sich mehr gesundes Wesen und weniger Verachtung musikalischer Sitte und Regel, so könnte die Kritik sich vielleicht veranlasst finden, Bekehrungsversuche zu machen. Einzelne Takte oder kurze Sätze scheinen einige Hoffnung auf Besserung des Verfassers zuzulassen. Aber man fühlt gar bald heraus, dass dieser es gerade so und nicht anders haben und machen wollte, und fängt an zu glauben, dass er zu den Unverbesserlichen gehört. Unter solchen Umständen thut die Kritik am besten — zu schweigen. Damit aber der Leser an einem Beispiel sehe, was der Verfasser zu bieten wagt, stehe hier der Anfang des zweiten Monologs mit seiner Ueberschrift.

»Bin ich verflucht, wo ich ein Mensch will sein,
Mit kaltem Künstlerauge zu studiren?!«

Otto Marschall, Lohengrin.





Ignace Krzyzanowski. Trois Krakowiaks pour le Piano. Op. 35. Pr. M. 4,50.

—— **Romanze** pour le Piano. Op. 36. Pr. M. 1,50.

—— **6me Polonaise** de Concert pour le Piano. Op. 37. Pr. M. 2,30.

—— **Trois Mazurkas** pour le Piano. Op. 38. Pr. M. 2,80. Sämmtlich bei Bote und Bock, Berlin und Posen.

In Kreisen, die nicht gerade triviale aber ansprechende Unterhaltungsmusik lieben, werden vorstehende Sachen gern gehört und gespielt werden. Diesen besonders seien sie empfohlen. Obgleich die Mazurkas mit denen des geistreichen Chopin nicht zu vergleichen sind, so haben doch sie sowohl wie die Krakowiaks einen Anflug von Interessantem, hauptsächlich ihres national-polnischen Colorits wegen. Die Concertpolonaise, nach dem Titel die sechste ihrer Art, hat uns weniger zugesagt. Für die Tonmittel, die hier aufgewandt werden, sagt sie zu wenig und weniger als die kürzere und bei weitem einfacher gehaltene Romanze. Die Polonaise eingeschlossen, sind sämmtliche Stücke von mittlerer technischer Schwierigkeit.

Henri Stiehl. Barcarolle pour le Piano. Op. 136. Pr. M. 1,30.

—— **La Gracieuse,** Valse pour le Piano. Op. 138. Pr. M. 1,50. Offenbach a. M., chez Jean André.

Mit solchen operibus, wir meinen so geringen Umfangs, kann man leicht bis zur Opuszahl 138 vorrücken. Nun, jeder Mensch will sein Vergnügen haben, und wir wollens keinem verderben. Zwei Salonstücke moderner Factur und in leicht gefälligem Stile, nicht schlecht, aber auch nichts besonders Fesselndes bietend. Gereiftere Backfische, die einige Fingerfertigkeit besitzen, werden mit dem Vortrage derselben in Gesellschaften Beifall ernten können und von galanten jungen Herren ohne Zweifel als vortreffliche Spielerinnen anerkannt werden.

Für Violoncell mit Pianoforte.

Carl Grimm. Was ist Liebe? Nach einem Motiv von Kreutzer als Andante für Violoncell mit Pianofortebegleitung übertragen. Op. 92. Offenbach a. M., Joh. André; Frankfurt a. M., C. A. André. Pr. M. 1.

Opus heisst Werk. Aber nicht mit jedem Werk wird auch eine That gethan und das lässt sich auf den Verfasser dieses seines 92. Werks anwenden, Dass es nur klein ist (vier Seiten lang), thut weniger, denn auch mit einem kleinen Werke kann man eine That thun, die unsere Anerkennung herausfordert. Genug, es ist eine gewöhnliche Werkeltagsarbeit, die Anregendes oder Reizvolles nicht in und an sich hat. Dennoch zweifeln wir nicht, dass sie gern angehört werden wird, wenn der Violoncellschüler sie seinem lieben Papa zu dessen Geburtstag vorspielt. Auf dem Titel heissts: »Nach einem Motiv von Kreutzer als Andante für Violoncell übertragen.« Wie ist das zu verstehen? Wir können keinen rechten Sinn hineinbringen.

Freidank.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. October 1876. **Nr. 40.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber das Gut-Komm, eine chinesische vierstimmige Laute, und über chinesische Musik. (Fortsetzung.) — Die Stimme bei dem Menschen und bei den Thieren. (Fortsetzung.) — Ueber Bearbeitung von skizzirten Vor- und Zwischenspielen Bach'scher Arien. — Anzeigen und Beurtheilungen (Instructives für Pianoforte [Henri Herz, Collection de Gammes, Exercices, Passages et Préludes; neue Ausgabe von Louis Köhler]. Für Pianoforte [Compositionen von Ph. Rüfer]. Für Pianoforte zu vier Händen [Hans Huber, Romanzen-Cyclus]). — Anzeiger.

Ueber das Gut-Komm,

eine chinesische viersaitige Laute, und über chinesische Musik

von

Prof. Dr. von Schafhäutl.

(Fortsetzung.)

Die Töne der übrigen Bünde liessen sich nun leicht aus den Saitenlängen ermitteln, auch wenn die Buchstaben nicht über jedem Stege stünden, was bei den ersten vier Walzenbünden und den zwei Bünden aus Palmholz, über welchen keine Zettel stehen, ohnedies geschehen muss.

Beginnen wir bei dem ersten Walzenbunde, so verhält sich die ganze Saitenlänge 690 Mm. zur Saitenlänge des ersten Walzenbundes = 624 nahezu wie 10 : 9; wir haben also hier das Verhältniss eines kleinen ganzen Tones unserer Scala. Wenn die ganze Saite *d* klingt, wird deshalb der erste Bund *e* geben, was auch das Ohr sogleich bestätigt, das uns trotz des nicht genauen Zahlenverhältnisses nur einen kleinen ganzen Ton hören lässt.

Wir kommen nun zum zweiten Walzenbunde mit der Saitenlänge 587,0 Mm. Hier verhält sich die ganze Saitenlänge zu 588,0 nahezu wie 6 : 5; wir haben also hier die kleine Terz, wovon uns auch sogleich das Ohr überzeugt.

Nun untersuchen wir den dritten Bund mit seiner Saitenlänge zu 554. Wir erhalten hier das Verhältniss von 5 : 4 einer grossen Terz, was auch sogleich das Ohr bestätigt. Hier beginnt nun die Eigenthümlichkeit dieser modernen chinesischen Scala. Es folgen zwei Halbtöne auf einander, und wir haben die grosse Terz, welche unmittelbar auf die kleine folgt.

Die Saitenlänge des vierten und letzten Walzenbundes verhält sich zur ganzen Saitenlänge nahezu wie 4 : 3, wir haben also eine reine Quarte, was uns auch das Ohr bezeugt.

Wir haben hier das einzige Beispiel, dass in einem Tetrachorde der kleine ganze Ton zur Quarte durch drei Halbtöne schreitet.

Wir treffen fortschreitend zum ersten Bundstege aus Palmenholz und mit ihm zur Quinte, welche sich uns durch die chinesischen Buchstaben kund giebt.

Unter dem ersten Palmenholzstege stehen die Buchstaben *Tché See Ho Tché*, das ist $a\ d\ e\ \bar{a}$.

Zu bemerken ist dabei, dass der chinesische Lautenmacher kein Literat gewesen zu sein scheint, wie dies bei den meisten Lautenmachern der Fall zu sein pflegt; denn er hat mehrere Fehler in der Anordnung seiner chinesischen Buchstaben begangen. Dagegen ist die Stellung der allermeisten richtig, so dass in dieser Beziehung kein Irrthum entstehen kann. Gleich anfangs hat er zwar richtig die Buchstaben gesetzt, allein das Zeichen *Jin*, welches den Buchstaben zur Octave erhöht, anstatt an den Buchstaben, der zur Linken steht, an den Rechten angesetzt, so dass die Reihe in Beziehung auf ihre Höhe verkehrt erscheint. Nämlich statt $a\ d\ e\ \bar{a}$ heisst es auf dem Zettel $\bar{a}\ d\ e\ a$.

Der Steg für den Ton *ais*, die übermässige Sexte, ist wie gewöhnlich ohne Zettel; denn die Chinesen haben immer doppelte Buchstaben über einander, um Accidentien anzuzeigen. Bei *h* sind wieder die Octavzeichen am verkehrten Platze, ebenso bei *c*; es heisst nämlich:

$$\begin{array}{lcccc} & \frac{\bar{h}}{\bar{\bar{c}}} & \frac{\bar{e}}{\bar{f}} & \frac{\bar{f}}{\bar{g}} & \frac{\bar{h}}{\bar{c}}, \\ \text{anstatt} & \frac{h}{\bar{c}} & \frac{\bar{e}}{\bar{f}} & \frac{\bar{f}}{\bar{g}} & \frac{\bar{h}}{\bar{\bar{c}}}. \end{array}$$

Auch hat der chinesische Lautenmacher in der *c*-Reihe des zweiten Palmenholzsteges anstatt des *Y* ein *Ho* geschrieben.

Die Octave beim 10. Bunde ist ganz richtig bezeichnet $\bar{d}\ \bar{g}\ \bar{a}\ \bar{\bar{d}}$, die None wieder $\bar{e}\ \bar{a}\ \bar{h}\ \bar{\bar{c}}$.

Beim 11. Bund haben wir richtig die Octave der kleinen Terz $\bar{f}\ \bar{h}\ \bar{\bar{e}}\ \bar{\bar{f}}$; allein hier fehlt der rothe Streifen mit dem Buchstaben, und die Stelle ist so frisch, dass auch nie ein Zettel da angeklebt sein konnte. Der nächste Bund ist wieder richtig $\bar{g}\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{\bar{g}}$.

In Bund 12 und 13 sind wieder nur zwei Buchstaben richtig.

Auch beim 14., dem ersten kurzen Bunde unter der höchsten Saite, ist statt des *h* die Octave *d*.

In dem 15. und 16. Bunde sind die Buchstaben richtig gestellt.

Wenn wir unser *Gut-Komm* zart behandeln, so erklingt folgende Scala: (s. die Tabelle auf nächster Spalte oben.)

Die gemessenen Saitenlängen des *Gut-Komm* stehen daneben und in der dritten Columne die nach den gehörten Tönen canonisch berechneten Saitenlängen.

Man sieht, dass eine Differenz zwischen den gemessenen und berechneten Saitenlängen herrscht; dass die gefundenen Saitenlängen immer grösser sind als die berechneten. Eine solche Differenz ist natürlich nothwendig, wie wir bald sehen werden; denn sonst klingen die gegriffenen Töne zu hoch, höher als die berechneten; allein der Fehler liegt nicht in der

	Töne, wie sie gehört werden	Gemessene Saitenlänge des Gut-Komm Mm.	Den gehörten Tönen entsprechende Saitenlänge Mm.	Differenzen zwischen den gemessenen und berechneten Zahlen Mm.	Temperirte Scala
Die vier Walzenbünde	*d*	690	690	0,0	690
	e	624	621	3,0	614,76
	eis	587	589	— 2,0	580,25
	f		575	12,0	
	fis	554	552	2,0	547,64
	g	521	518	3,0	516,92
Die zwölf Stegbünde	*a*	466	460	6,0	460,52
	ais	441	442	1,0	484,67
	h	417	418	— 1,0	410,27
	c̄	392	394,2	— 1,7	387,25
	d̄	348,5	345	3,0	345,00
	ē	310,9	311	0,0	307,88
	f̄	288,9	288	— 2,0	290,42
	ḡ	263,4	259	4,4	258,46
	ā	231,4	230	1,4	230,26
	h̄	208,9	207	1,9	205,44
	c̿	197,7	197	0,7	193,63
	d̿	174,7	172,5	1,8	172,5

herrschenden Differenz, sondern hier und da in der Ungleichheit der Differenzen. Sie laufen durch die Zahlen 1, 2, 3, 4, 6, 7 und werden nur einmal 0,0. Die Intervalle klingen also zu hoch, werden sogar viermal negativ, die Töne also noch höher. Z. B. der dritte Ton die kleine Terz *f* 587 Mm. stimmt beinahe mit der Rechnung zusammen, die Zahl entspräche aber der übermässigen Secunde; gegriffen dagegen erklingt die kleine Terz *d f*. Die gefundene Differenz rührt auch zum Theil von der nicht ganz regelmässigen Abnahme der Höhe der Bundstege her, und es ist merkwürdig, wie der Lautenmacher dennoch aus natürlichem Gefühle die ihm in dieser Weise entgegenstehenden Hindernisse überwunden hat. So findet die grösste Differenz von 7 Mm. bei dem dritten Walzenstege, nämlich der kleinen Terz statt; aber dieser Walzensteg ist auch viel flacher gewölbt als der vorausgehende und folgende. Der Finger liegt da nicht auf einer Kante oder hinter der scharfen Kante eines Bundsteges auf, sondern wie bei den Violinen, soweit der Finger reicht, beinahe auf einer Fläche; die Breite des Fingers verkürzt also die Saite noch mehr als der Walzensteg selbst, so dass trotz der grossen Differenz 7 Mm. dennoch die kleine Terz erklingt, wie sie sich z. B. auf dem temperirten Clavier findet.

Die nächste grösste Differenz findet sich bei der Quinte *a* und sie klingt auch, wenn man den Finger gerade so weit auf die Saite legt, dass sie den Bundsteg gerade berührt, etwas abwärts schwebend; allein es ist während des Spiels kaum möglich, den Finger mit der eben voraus berechneten Zartheit auf die Saite zu legen; der geringste stärkere Druck erhöht auch den Ton innerhalb gewisser Grenzen in beliebiger Weise.

Die Quinte *a* beginnt mit dem ersten Bundstege; dagegen ist die Quinte zu *a*, nämlich *e*, vollkommen rein; denn das Verhältniss der beiden Zahlen 466 und 310,9 ist wie 3 zu 2,0015.

Die ganze Scale ist, wie wir sehen, das Ergebniss einer langen Beobachtung und Uebung.

Wir haben bei Berechnung der gemessenen Saitenlängen unseres *Gut-Komm* mit den canonisch gemessenen Saitenlängen bemerkt, dass die genaue Uebereinstimmung dieser Saitenlängen mit den canonisch berechneten Saitenlängen in der Praxis zu falschen Resultaten führen würde, was auch die Instrumentenmacher längst wissen und ihre Instrumente deshalb nach den Versuchen und dem Gehöre und nicht nach den Resultaten der Rechnung theilen.

Um diesen Umstand näher zu beleuchten, wollen wir uns an unsere gewöhnliche Guitarre halten, die mit festen Bünden versehen ist.

Die ganze Saitenlänge der Guitarre beträgt 608 Mm.

Wenn wir z. B. genau auf die Hälfte der Saite leise den Finger legen, die Saite zum Tönen bringen, so erhalten wir als Aliquotton natürlich die reine Octave. Drücken wir aber die Saite genau an derselben Stelle auf die Platte oder das Griffbrett nieder, so erscheint die Octave zu hoch.

Bei einer gewöhnlichen Guitarre ins *e* und *ē* zu 325,6 und 651,3 Vibrationen gestimmt, liegt der Bund, welcher die wahre erklingende Octave giebt, 3 Mm. näher dem Halse zu, als die Mitte der Saite. Dasselbe findet verhältnissmässig bei allen Bünden statt, und das ist die Ursache, dass alle diese bisher üblichen Berechnungen dem Instrumentenmacher von nur geringer Hilfe gewesen sind; denn er muss die Stelle der wirklich erklingenden Töne erst durch sein Ohr finden. Die richtige Stelle der Töne lässt sich aber auch durch Rechnung finden, sobald man alle bei der Berechnung dieser Töne obwaltenden Umstände mit in Rechnung zieht, also das spannende Gewicht, den Sinus, der den Winkel misst, den die niedergedrückte Saite in Beziehung auf die gerade gespannte Saite bildet etc. Bei den Violinen und Saiteninstrumenten ohne Bünde hat man blos die vermehrte Spannung der Saite zu berücksichtigen, welche durch das Niederdrücken derselben auf das Griffbrett bewirkt wird; dazu giebt die Höhe, um welche die gespannte Saite vom Griffbrett absteht, also die Grösse, um welche die Saite niedergedrückt werden muss, das erste Element.

Bei Guitarren und Saiteninstrumenten mit Bünden haben wir zwei Momente in Rechnung zu ziehen, durch welche die Spannung der Saite vermehrt wird.

Das erste Moment ist: wie bei den Saiteninstrumenten ohne Bünde. Ich drücke nämlich die Saite hinter dem Bunde nieder, bis sie den Bund berührt und der Ton erklingt, der der Stelle des Bundes entspricht.

Das zweite Moment ist: drücke ich nun die Saite, sobald sie den Bund berührt, noch weiter nieder, bis sie die Fläche der Platte berührt, so entsteht eine Spannung der Saite, die viel rascher zunimmt, da die eine Seite des Kräfte-Parallelogramms in Beziehung auf die andere ausserordentlich verkürzt wird.

Wollen wir z. B. wieder unsere Guitarre betrachten. Um die höchste dünnste Saite derselben ins *ē* von 651,3 Vibrationen zu stimmen, ist eine Kraft von 7,9 Kilogramm vonnöthen. Will ich nun diese Saite, die von der Bundleiste 4,1 Mm. und von der Platte 5,2 Mm. entfernt liegt, auf diese Leiste niederdrücken, bis die Octave *e̿* hell erklingt, so muss ich wenigstens ein Gewicht von 199 Gramm anwenden. Will ich aber die Saite in der Mitte zwischen dem Octavenbund und dem Septimenbund bis aufs Griffbrett niederdrücken, so muss ich 2,27 Kilogramm anwenden, also 11½ mal mehr als beim einfachen Niederdrücken.

Will ich aber dem Steg nahe die Saite auf den Bund niederdrücken, dass sie *f̄* angiebt, so muss ich 671,4 Gramm auflegen, obwohl die Saite von der Bundleiste nur 1,2 Mm. absteht. Auf das Griffbrett selbst kann die Saite durch den Ballen des Zeigefingers gar nicht mehr niedergedrückt werden.

Wegen Nichtbeachtung dieser ganz natürlichen Verhältnisse ist vor einiger Zeit die lächerlichste aller Behauptungen aufgestellt worden: die Angabe der Akustiker sei nicht richtig, dass nämlich »die Hälfte der Saite die Octave gebe«.

Allerdings, wie wir soeben gesehen, wenn wir die ge-

spannte Saite genau in ihrer Mitte aufs Griffbrett niederdrücken, giebt die freie Hälfte der Saite die Octave nicht mehr rein an, und dies um so unreiner, je tiefer wir die Saite niederdrücken müssen.

Bei Violinvirtuosen, welche sich in ihren Concertstücken der sogenannten Flageolettöne bedienen, findet ein feines Ohr die oben erläuterte Thatsache manchmal recht gut bewahrheitet: der Flageoletton stimmt nämlich nicht mehr rein zu den gegriffenen Tönen und er ist entweder etwas zu hoch oder zu tief. Die Flageolettöne können nämlich, wenn sie vollständig anklingen sollen, in ihrem Verhältnisse zur ganzen Saite nie höher oder tiefer stimmen als dies die ganz freie Saite bedingt; denn wenn nicht der aliquote Punkt der Saite genau getroffen oder berührt wird, spricht der Flageoletton gar nicht an.

Anders ist dies bei den gegriffenen Tönen. Werden diese an der richtigen Stelle gegriffen, wo der aliquote Theilpunkt der Saite liegt, so wird der gegriffene Ton im Verhältniss zu demselben Flageoletton zu hoch, und der Flageoletton erscheint also zum gegriffenen Ton zu tief. Die Ungleichheit der an demselben Punkte gegriffenen und durch Berechnung hervorgerufenen Töne ist allerdings äusserst gering, allein ein feines Ohr bemerkt sie doch und wird oft nichts weniger als angenehm berührt. Die orientalischen Musiker haben sich bei einigen ihrer Saiteninstrumente gerade dieses Umstandes bedient, um nicht allein jene Schwebungen in ihren Melodien hervorzubringen, welche höchst selten einem Viertelston nahe kommen und welche der orientalischen Musik ein so eigenthümliches Colorit verleihen. Sie benutzen aber auch diese Umstände, um wirkliche Viertel- und halbe Töne da hervorzubringen, wo sich auf dem Instrumente kein Bund für diese Töne findet.

Sie haben auch zu diesem Zwecke ihre Bünde, wo sie dem Kopf des Halses nahe liegen, wie wir bei unserm *Gut-Komm* gesehen, cylinderförmig oder walzenförmig geformt, und dann die späteren Bundstege viel höher gemacht, als dies bei unseren Guitarren der Fall ist. Das indische Hauptsaiteninstrument, die *Vina*, ist in dieser Weise gebaut. Sie hat bekanntlich 19 Bundstege, von welchen der erste 25 Mm., der letzte 22 Mm. hoch ist. Auf unserem *Gut-Komm* ist der Sattel 10,3 Mm. über der Fläche der Platte oder des Griffes erhaben; der erste Walzenbund 9,Mm., der zweite 8,0 Mm., der dritte 7,0 Mm., der vierte 6,25 Mm.

Der erste leistenförmige Bundsteg reicht 6 Mm. über die Fläche der Platte oder des Griffes empor, der letzte sehr weit in die Fläche des Resonanzbodens hereinreichende Bund der Superoctave hat nur mehr eine Höhe von 4 Mm. Dazu kommt noch die eigenthümliche Weiche der zarten Seidensaiten und die durchaus tiefe Stimmung der orientalischen Saiteninstrumente überhaupt, also die geringe Spannung der Saiten.

In der That muss das *Gut-Komm* mit ausserordentlicher Zartheit behandelt werden; der geringste Druck, der jenen übersteigt, der nöthig ist, die Saite auf den Bund zu drücken, erhöht den Ton, und wenn die Saite zwischen zwei Stegen bis auf die Fläche der Platte oder des Griffes niedergedrückt wird, so können wir den Ton des Bundes, wenn wir wollen, um einen halben Ton erhöhen, so dass man für Halbtöne überhaupt in der hohen Octave gar keiner eigenen Bünde bedarf.

Durch diese leichte Art, mit welcher sich die Seidensaite behandeln lässt, kann das Spiel trotz der bestimmten feststehenden Bünde ausserordentlich mannigfaltig werden, wovon man z. B. bei unserer Guitarre gar keine Ahnung hat.

Wir haben schon bemerkt, dass, um die hohe *e*-Saite unserer Guitarre bis auf den Bund der Octave niederzudrücken, 199 Gramm nöthig sind; dagegen wird bei unserm *Gut-Komm* derselbe Effect schon durch 87,5 Gramm erreicht. Um jedoch den Ton um einen halben Ton zu erhöhen, sind 500 Gramm nöthig. Will man die Saite ganz auf die Fläche der Platte oder des Griffes niederdrücken, so ist ein Kilogramm erforderlich; bei unserer Guitarre sind aber 2272 Gramm vonnöthen, also mehr als $4^1/_2$ mal so viel an Gewicht.

Eine Art von Bebung bringen z. B. unsere Violoncellvirtuosen hervor, wenn sie mit recht viel Ausdruck spielen wollen, indem sie den auf die Saite gesetzten Finger auf dem Griffbrette hin- und herwälzen; eine Spielart, die vor nicht gar langer Zeit sogar zur Manier geworden ist.

Mit grossem Erfolge ist diese Spielart den Chinesen auf unserm *Gut-Komm* möglich; denn die ersten vier Walzenbünde sind gerade dazu geschaffen, um die Töne durch Hin- und Herwälzen des Fingerballens über diese Walzenbünde in viel gleichmässigerer Weise mit grösserem Tonumfang bebend zu machen, als dies bei unseren Saiteninstrumenten möglich ist. Sie können durch blosses Wälzen des Fingers den Ton um $^1/_4$ Ton erhöhen und so sanft und gleichförmig in den halben Ton übergehen, ohne den Finger auf den nächsten Walzenbund setzen zu müssen. Durch diese Beweglichkeit der scheinbar feststehenden Scala unseres *Gut-Komm* erhält diese Musik einen eigenthümlichen Charakter, der sich wohl hören, aber durch unser Notensystem nicht darstellen lässt. Auf der Violine lässt sich diese Beweglichkeit der orientalischen Scala leichter benutzen und sie wird oft von manchem Virtuosen innerhalb gewisser Grenzen benutzt, ohne dass er selbst eine Ahnung davon hat. So schreiben z. B. die Zeitgenossen Tartini's dem Violinspiele desselben eine eigenthümliche, ergreifende Wirkung zu, die von keinem seiner Zeitgenossen erreicht wurde. Der bekannte Nürnberger Polyhistor v. Murr erzählt selbst, dass er von dem Vortrage Tartini's im Innersten ergriffen und bis zu Thränen gerührt worden sei. Der Abbé Joseph Pizzati, ein Zeitgenosse Tartini's, der Verfasser der berühmten *Scienza de' Suoni e dell' Armonia,* deutet in einem Schreiben an den Abbé Toderini darauf hin, dass ein Theil der ausserordentlichen Wirkung des Violinspieles von Tartini wohl in der genialen Benutzung dieser Viertelstöne seine Erklärung finden möchte. Da, wo er über die türkische Scala spricht, erklärt er: »Es betrügen sich dagegen diejenigen nicht wenig, welche glauben, ein musikalisches Intervall, das wir in unserer Tonleiter nicht besitzen, sei in der Anwendung von keiner Bedeutung. Es wäre (fährt er fort) zu wünschen, dass unsere Tonkünstler sich eine Fertigkeit erwürben, mehrere Intervalle auf ihren Instrumenten hervorzubringen, als unsere gewöhnliche Tonleiter besitzt, um sie bei Gelegenheit in Anwendung zu bringen, wie dies der berühmte Tartini thut.«

(Fortsetzung folgt.)

Die Stimme bei dem Menschen und bei den Thieren.

(Nach dem Französischen des Emil Blanchard.)

II.

(Fortsetzung.)

Die Worte werden durch die Combination von Vocalen und Consonanten gebildet; die Stimme spricht sie aus: so entsteht das Wort, die Sprache, welche zunächst durch Uebereinkommen, dann durch die Grammatik geregelt wird. Die Aussprache ergiebt sich durch die Hervorbringung articulirter Töne: sie bewegt sich gewöhnlich innerhalb der Grenzen der Höhe, welche eine halbe Octave umfasst. Im Allgemeinen erhebt oder senkt sich der Ton etwas am Ende eines Satzes, je nachdem es sich um eine Bestätigung oder um eine Frage handelt. Der Mann spricht meistens in dem tieferen Register, die Frau

und das Kind in dem höheren, doch bestehen diesfalls zahlreiche Ausnahmen.

Wenn auch alle Menschen sprechen, so thun sie es doch weder mit der nämlichen Geläufigkeit, noch mit demselben Wohllaute. Die Stimme ist schwach oder kräftig; es hängt dies von der Art und Weise der Functionen der Respirations-Organe ab. Die Klangfarbe ist scharf, rauh, sanft, harmonisch, je nach der Gestaltung der Resonanzhöhlungen. Mag sie übrigens gut oder schlecht sein, so muss Jedermann die ihm von der Natur zugetheilte Klangfarbe behalten. Indessen ist es möglich, deren Beschaffenheit durch fortgesetzte Ueberwachung mittels des Ohrs, durch anhaltende Beobachtung und durch Unterweisung zu verbessern. Die Sprache kommt nicht überall auf gleich glückliche Weise zum Vorschein; der Verstand hat darüber die Herrschaft und weit mehr als die physischen sind die geistigen Eigenschaften je nach den Individuen verschieden. Die einen sprechen sich ohne Hinderniss aus, die Gedanken sind bestimmt; die anderen scheinen die Worte und Sätze heraus zu pressen, die Gedanken sind schwankend, getrübt, unbestimmt. Personen, die eine gewisse Befangenheit nicht zu bemeistern wissen, stammeln oder stottern. Früherhin glaubte man, dass bei den Stotternden der Stimmapparat mit einem wesentlichen Fehler behaftet sei; dies ist jedoch unrichtig. Diese Schwäche rührt von einem geistigen Schwanken her; sie kann durch geregelte Anstrengungen geheilt oder gemildert werden. Aus der Statistik haben wir ersehen, dass die Provence, Languedoc und Guyenne in Frankreich zu jenen Gegenden zählen, wo das Stottern am seltensten vorkommt. *) In der Nachbarschaft der Garonne geboren zu sein genügt, um sich einer geläufigen Zunge zu erfreuen. **)

Im Vollzuge der ungeheuern Aufgabe, den Verkehr unter den Menschen zu vermitteln, erweckt die Stimme leicht Sympathien oder Antipathien, da sie mehr noch als das Wort die wahren inneren Empfindungen zu enthüllen scheint. Eine reine, klare und deutliche Stimme führt zur Voraussetzung von Offenheit; eine verschleierte, zögernde, gedehnte lässt Verstellung besorgen; hart, rauh, trocken scheint sie einen schlechten Charakter anzudeuten; eine weiche, harmonische Stimme rührt, als ob sie der Ausfluss eines guten aller zarten Empfindungen fähigen Gemüthes wäre. Die Eindrücke, welche die Stimme richtig aufgefasst im Allgemeinen hervorruft, üben ihren Einfluss auf die wechselseitigen Beziehungen; indessen darf man darauf nicht allzu sehr bauen. Die Sprache mag allerdings dazu dienen, die Gedanken zu verbergen; allein auch sie kann eine trügerische Eigenschaft, einen Mangel haben, der zum Irrthum führt. Ein von dem Streben sich möglichst verständlich zu machen beseelter Redner, der ausserdem grossen Eindruck hervorrufen will, öffnet den Mund weit und lässt aus seinen Resonanzhöhlen den ganzen ihm eigenthümlichen Stimmvorrath ertönen; allein es ist dies der vom guten Geschmack nicht gebilligte declamatorische Ton. Mittels eines sehr geöffneten Mundes, einer kräftigen Lunge und weithin schallender Worte wird die Stimme befehlend; dies der Ton, den ein Heerführer zur Leitung eines Manövers besitzen muss. Selbst einfache Worte, wenn sie in trockenem, schroffem Tone ausgestossen werden, nehmen einen verletzenden Charakter an. Rührend wirkt wohl die Stimme, welche die Worte sanft, mit leisem Beben, berechnetem Zögern und kaum merklichem Sinken des Tones zum Vorschein bringt; man weiss, dass die Frauen es verstehen, dadurch ihre Bitten unwiderstehlich zu machen. Die Geschichte lehrt uns, dass bei Cicero der Reiz der Aussprache in eigenthümlicher Weise dazu beitrug, seinen Reden überzeugende Kraft zu verschaffen. Der mit einem glücklichen Organe begabte Redner, welcher die Kunst besitzt, den Ton mit der Natur der von ihm geschilderten Scenen, mit den Empfindungen, die er ausdrückt und mit den Leidenschaften, auf die er hinwirkt, in Uebereinstimmung zu bringen, wird Erschütterungen hervorrufen, welche die schönste Rede aus einem ungewandten Munde niemals zu erzielen vermag. Durch glückliche Eigenschaften der Stimme wird die Rednergabe geradezu hinreissend; so war es die Rednergabe, welche den Lippen des Alain Chartier zum Kusse der Margarethe von Schottland verhalf; die gewaltige Stimme eines Bossuet brachte es dahin, dass eine Menschenmenge von den schmerzlichsten Empfindungen überwältigt wurde, als er in den Hallen von Notre-Dame vor dem aufgerichteten Katafalke Condé's das Volk und die Fürsten aufforderte: »hin zu blicken auf den kleinen »Rest, der von so erhabener Abkunft, von so viel Grösse und »Ruhm noch übrig war.«

III.

Der Mensch schreit oder spricht nicht blos, er singt auch. Im Schoosse der Gesellschaften, welche die Erziehung bestimmten Regeln unterwerfen, gehört der Gesang in die Domäne der Kunst; man hört ihn an, wenn man ihn selbst auch nicht ausübt. In einer mehr oder weniger primitiven Form pflegt er stets in jenen Kreisen zum Vorschein zu kommen, welchen jeder Zwang fremd ist. Man nimmt nicht an, dass solche Personen am Singen Gefallen finden, deren Geist in sehr ernste Fragen vertieft ist; man findet ihn nur bei Frauen, welche keine solchen Sorgen haben und bei Männern, deren Geist während der Arbeit unthätig bleibt. Der Gesang existirt bei allen Völkern; der musikalische Rhythmus verschafft eine Art von Aufregung, eine Betäubung, welche die Ermüdung vergessen lässt, die Langeweile vertreibt, die Seele über eine belästigende Wirklichkeit des Lebens hinaushebt und das Gemüth bei drohender Gefahr vor dem Erliegen bewahrt. Während des Ganges zum Gefechte ermuthigen sich selbst schlecht disciplinirte Banden durch Singen von Kriegsliedern, am Abende ruhen die Feldarbeiter aus, indem sie das Echo durch heitere Weisen wecken. Der Handwerker, der in der Werkstätte sein einförmiges Geschäft vollbringt, zerstreut sich durch ein munteres Lied, und das junge Mädchen, wenn sie in ihrer einsamen Stube ein Liebesliedchen trillert, wird nicht müde, ihre Nadelstiche viel tausendmal zu wiederholen. Bei den Ceremonien des kirchlichen Gottesdienstes versenken ernste und erhabene Gesänge empfängliche Naturen in Extase, und in den Concerten, wo die raffinirteste Kunst das Gemüth bezaubert, erregen die menschlichen Stimmen die zartesten und leidenschaftlichsten Gefühle. Fürwahr, das von uns beschriebene Instrument übt eine ganz eigenthümliche Wirkung auf die menschlichen Geschöpfe aus. Es ist interessant, den Mechanismus desselben, der für immer dem Anblicke des Forschers entzogen zu sein schien, endlich entdeckt zu haben.

Der Gesang fordert von dem Stimmapparat eine ganz andere Thätigkeit als das Sprechen. Auch für den Sänger ist eine ausgezeichnete physische Constitution, eine vollkommen regelmässige Function des Organismus von unschätzbarem Vortheile. Bei der Emission der Stimme ist es wesentlich, dass die Athmungsbewegungen sich ohne Störung und Anstrengung vollziehen; sie müssen so geregelt sein, dass die Einathmung schnell und leicht, die Ausathmung langsam und allmälig stattfindet. Es entspinnt sich ein Kampf zwischen den Organen, welche die Luft zurückhalten und zwischen jenen, welche sie ausstossen; derselbe ist unmerklich in Voraussetzung von

---

*) *Statistique décennale du bégaiement en France*, von Chervin. Lyon 1866.

**) Das Gedächtniss und die Fähigkeit der Coordination der Worte hängt vom Gehirne ab. Durch die Untersuchungen des Herrn Broca wurde ermittelt, dass diese Fähigkeiten in Folge einer Verletzung der dritten Gehirn-Windung auf der linken Seite verloren gehen.

Uebung, Jugend und Gesundheit. Bei dem gut organisirten Künstler, der dabei keine Anstrengung fühlt, behauptet der Kehlkopf seine gewöhnliche Lage ungeachtet der Verschiedenheit der Höhe und Stärke der hervorgebrachten Töne. In Folge etwas energischerer Bewegungen der Zunge in Mitleidenschaft gezogen, erhebt und senkt er sich zuweilen unnöthiger Weise. In seiner Lage verharrend, vervielfältigt der Kehlkopf des Sängers seine Evolutionen; Beweglichkeit und Geschmeidigkeit in allen Theilen hat den allermeisten Einfluss auf die Gesammtbeschaffenheit der Stimme. Die Vibrationen der Stimmbänder und die Resonanz in der Vorhalle bestimmen die Klangfarbe des Stimmritzentones; die Configuration des Schlundes und der Mundhöhle, indem sie, wie oben erörtert worden, die in der Stimmritze gebildeten Töne modificiren, geben der Stimme den Klang. Selbst die entschiedensten Anstrengungen des Willens vermögen nicht denselben auf eine sehr merkliche Art zu verändern. Die Lehrer schaden ihren Zöglingen, wenn sie ihnen auf eine zu absolute Weise die Dispositionen des Mundes vorschreiben, um damit einen Vortheil zu erzielen; Jedermann ist gezwungen der Natur zu gehorchen, und Herr Mandl hat Recht, wenn er die Lehrer auffordert, dies nie zu vergessen.

Nicht alle Töne, welche hervorgebracht werden können, sind für das Ohr vernehmbar; die sehr tiefen und die sehr hohen entgehen demselben. Man bezeichnet gewöhnlich als Töne, welche innerhalb der Grenzen unseres Gehörvermögens liegen, jene welche durch 40 bis 40,000 Schwingungen in einer Secunde erzeugt werden. Leute, welche eine ausserordentliche Sensibilität besitzen, dehnen diese Grenzen noch weiter aus, aber ohne daran Behagen zu finden; man weiss, wie unangenehm das Anhören zu hoher Töne ist. Der Gesang entsteht aus modulirten Tönen, welche durch harmonische Intervalle getrennt sind; in einer und derselben Reihenfolge hervorgebracht, bezeichnen die Intervalle Perioden, welche man Tonleitern nennt. Die ganze Reihe der Töne von der Tiefe bis zur Höhe ist die musikalische Leiter; je nach den Individuen durchläuft dabei die Stimme eine mehr oder weniger grosse Ausdehnung. In der musikalischen Sprache ist jede Reihe von aufeinander folgenden und gleichartigen Tönen ein Register; es giebt ein Register der Brust, ein solches des Kopfes und auch noch andere. Eine höchst seltsame Ansicht hat sich verbreitet: die Sänger, indem sie sich durch die Resonanz der Gaumenhöhle und durch eigenthümliche von der Thätigkeit der verschiedenen Muskeln berrührende Empfindungen täuschen liessen, haben sich eingebildet, die Stimme komme bald aus der Brust, bald aus dem Kopfe. Die Stimme entsteht aber, wer könnte jetzt noch daran zweifeln, ausnahmslos in der Stimmritze. Es müssen daher, wie auch Herr Mandl fordert, jene Bezeichnungen aufgegeben werden, die nur durch einen Irrthum veranlasst wurden und sind an deren Stelle die Namen: d a s h ö h e r e und d a s t i e f e r e R e g i s t e r zu setzen.

Noch weit mehr als zum Sprechen bedarf das Stimmorgan ganz bestimmter Eigenschaften zum Singen. Im Augenblicke der Entstehung des Tones muss die Oeffnung der Stimmritze völlig geschlossen sein; die Emission ist entsprechend, wenn die Stimmbänder im erforderlichen Maasse mit einer gewissen Plötzlichkeit sich öffnen. Es ist interessant, unter Anwendung des Laryngoskopes mit den Blicken die Verrichtung des Instrumentes zu verfolgen, aus welchem die Töne bald höher, bald tiefer sich entwickeln. Wenn ganz tiefe Töne hervorgebracht werden, so nimmt die Oeffnung der Stimmritze die Figur eines sehr langen, regelmässigen Ellipsoïdes an, das sich an den beiden Enden zuspitzt. Der Ton steigt, sobald sich die Stimmbänder nähern; wie an einem Punkte zusammengeschnürt, scheint die Oeffnung in zwei Theile gespalten. Steigt der Ton noch weiter und gelangt er zu der äussersten Grenze des Registers, so verengert sich die Stimmritze bis auf eine linienbreite Oeffnung. Geht die Stimme in das höhere Register über, — die Kopfstimme oder das Falsett, wie man es gewöhnlich nennt, — so vollzieht sich plötzlich ein eigenthümlicher Wechsel in der Configuration der Stimmritze; dieselbe erscheint unten vollständig geschlossen, oben geöffnet; je mehr sich die Mündung verengert, desto höher wird der Ton. Der Sänger unterscheidet die Register am Klange durch das Ohr, der Physiologe durch den Anblick; für den letzteren ist das eine der Register diejenige Tonreihe, welche durch die in ihrer ganzen Länge geöffnete Stimmritze erzeugt wird, das andere jene Tonreihe, welche durch die in beschränktem Maasse geöffnete Stimmritze entsteht. In dieser Hinsicht haben die früheren Untersuchungen manches im Ungewissen gelassen. Dr. Mandl hat durch die Vielseitigkeit seiner Beobachtungen hierüber Aufklärung verschafft. Dieser Gelehrte hat das Verdienst, das Verhalten des Stimmorgans bei der Emission der tiefen oder hohen Noten genau ermittelt zu haben, wie er auch der nur allzu sehr verbreiteten Ansicht gegenüber bewies, dass die Hebung oder Senkung des Kehlkopfes auf die Höhe des Tones keinen Einfluss äussert.

Wenn sich die Oeffnung der Stimmritze verändert, so wechselt das Aussehen der Stimmbänder; sie spannen, verkürzen, verdichten sich und vibriren immer mehr, je mehr die Stimme in die Höhe geht. Das Weib, deren Kehlkopf klein und deren Stimmbänder verhältnissmässig kurz sind, singt in einer höheren Stimmlage als der Mann, mit weniger kräftigem Klange, aber sanfter, einheitlicher, melodiöser. Bei der Gesangsausübung muss das Organ geschmeidig sein, um dem Willen gehorchen zu können. Handelt es sich darum, Töne einzeln hervor zu bringen, so muss eine rasche Bewegung der Stimmritze den einen von dem andern trennen; um einen Ton auszuhalten, so ist es nothwendig, dass der Luftstrom den vibrirenden Kehlkopf anfänglich sehr schwach, allmälig aber bis zur Hälfte des Verlaufs stärker durchdringt und dann in kaum merklicher Weise abnimmt. Um einen Ton zu halten, ist es unerlässlich, dass die Stimmbänder während der ganzen Dauer eine gleichmässige Spannung behaupten; bei dem geringsten Nachlassen zittert die Stimme. Im Falle des Ueberganges von einem Register in das andere wird die Thätigkeit der Muskeln verlegt, und es ist ein Kennzeichen der Geschicklichkeit des Sängers, wenn der Wechsel im Mechanismus nicht wahrnehmbar wird.

Die gewöhnlichen Grenzen einer Stimme umfassen beiläufig zwei Octaven der musikalischen Scala. Durch Uebung bringt man es sehr leicht zu $2^1/_2$ Octaven; eine Ausdehnung bis zu 3 Octaven, und insbesondere bis zu $3^1/_2$ Octaven, findet sich äusserst selten. In dieser Beziehung erschien im Anfange unseres Jahrhunderts die Catalani als ein Wunder. Werden die Stimmen nach ihrer Höhe classificirt, so giebt es folgende: bei den Männern den Bass, den Baryton, den Tenor; bei den Frauen den Contraalt, den Mezzosopran, den Sopran. Die Bässe gehen kaum tiefer als bis zum Tone von 173 Schwingungen herunter, der Sopran erhebt sich selten über die Note mit 2069 Schwingungen. Man citirt übrigens tiefe Stimmen, welche die Note mit 87 Schwingungen angaben, und hohe Stimmen, welche 2784 Schwingungen erreichten. Beispiele sind die berühmtesten Sängerinnen der Gegenwart. *) Die ver-

*) Im Allgemeinen geht die Bassstimme von *f* unter der ersten Linie = 173 Schwingungen bis zum einmal gestrichenen *d* = 580 Schwingungen; die Barytonstimme von *a* über der ersten Linie = 217 Schwingungen bis zum zweimal gestrichenen *f* = 690; die Tenorstimme von *d* auf der ersten Linie = 290 Schwingungen bis zum einmal gestrichenen *a* = 976 Schwingungen; der Contraalt von *g* auf der ersten Linie = 387 Schwingungen bis zum dreimal gestrichenen *f* = 1384 Schwingungen; der Mezzosopran von *a* unter der ersten Linie = 488 Schwingungen bis zum zweimal gestrichenen *a* = 1740 Schwingungen; der Sopran von *c* auf der ersten Linie = 517 Schwingungen bis zum dreimal gestrichenen *c* = 2009 Schwingungen. (Die

schiedenen Typen der Stimme sind nicht minder charakterisirt durch die Klangfarbe als durch die Ausdehnung. Die Varietäten der Stimme sind so zahlreich, letztere ist so rein persönlich, dass eine zu weit getriebene Classification häufig zur Unbestimmtheit führt. Eine Ursache der unendlichen Nuancen entspringt aus der Intensität der Harmonien; ist sie stark, so wird die Stimme schallend, durchdringend; ist sie schwach, so wird die Stimme sanft, gedämpft. Selbst in dem Kehlkopfe und in der Luftröhre bildet sich eine Resonanz, deren Wirkungen noch nicht genau bestimmt werden konnten. Man darf sie als sehr bemerklich bei den Bässen betrachten. Der berühmte Lablache wäre diesfalls ein ausgezeichnetes Object für physiologische Beobachtungen gewesen.

Bezeichnungen der Töne beziehen sich hier auf den Bass-, Tenor-, Alt- und Discant-Schlüssel.)

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Bearbeitung von skizzirten Vor- und Zwischenspielen Bach'scher Arien.

Die wörtliche Wiedergabe des Vorspiels findet sich in den seltensten Fällen in der Arie selbst; die Anfänge beider pflegen gleichlautend zu sein, doch wird ein Auseinandergehen schon aus dem Grunde eintreten, weil ersteres in der Tonica schliesst, letztere das Thema gewöhnlich zur Dominante leitet.

Soweit Vorspiel und Arie conform gehen, wird das Thema der Arie einfach benutzt, die Schwierigkeit beginnt erst, wenn die Verschiedenheit eintritt.

Zur Grundlage einer folgenden Auseinandersetzung wähle ich die Bass-Arie: »Fürst des Lebens« (Cantate 31. B.-G.). Die vier ersten Takte der Singstimme (Takt 5—9) enthalten im Allgemeinen die dem Vor- und den Zwischenspielen zu Grunde gelegten Motive, es ist deshalb geboten, aus dieser Quelle zu schöpfen und nur, wenn diese versagen sollte, den nothwendigen Stoff dem übrigen Theile der Gesangstimme zu entlehnen.

Identisch sind die ersten $1^1/_2$ Takte des Vorspiels, sowie der Gesangstimme, es ist deshalb geboten den Anfang des Themas



dem Vorspiele einzuverleiben.

Beim sechsten Achtel des zweiten (resp. sechsten) Taktes tritt eine Verschiedenartigkeit auf, der ♯-Bezifferung des Vorspiels steht dem entsprechenden Tone der Arie ein ♮ gegenüber, es muss also von dem Thema der Arie abgewichen werden. Doch schon im fünften Achtel des dritten Taktes bis zum Schluss dieses ist die Conformität wieder hergestellt; das Thema der Arie (7. Takt):



findet Anwendung.

Der Schlusstakt des Vorspiels wird sich aus dem Paralleltakt der Arie (8) ergeben. Während im ersten Achtel ein und derselbe Accord in beiden Fällen vorliegt, ist in der Arie eine andere Lage des Accordes gewählt, demgemäss wird sich die Figur der Arie nachbilden lassen, wenn man, eben wie in dieser mit der Sexte des Basstones beginnend, die diatonische Fortschreitung durchführt. Die Cadenz, die in der Arie in die Dominante leitet, im Vorspiele zur Tonica zurückführt, muss demgemäss modificirt werden. Es würde nun noch eine Stelle in der Mitte des Vorspiels auszufüllen sein, wo die Anfangstakte der Gesangstimme uns im Stiche liessen (Takt 2 die beiden letzten Viertel). Doch der 15. und 16. Takt hilft auch über diese Schwierigkeit hinfort, die Gesangstimme liefert das Material dazu. Das Vorspiel würde sich nun folgendermaassen gestalten:



Nach Fixirung des Vorspiels wird mit Leichtigkeit zur Ausfüllung der übrigen defecten Stellen geschritten werden können.

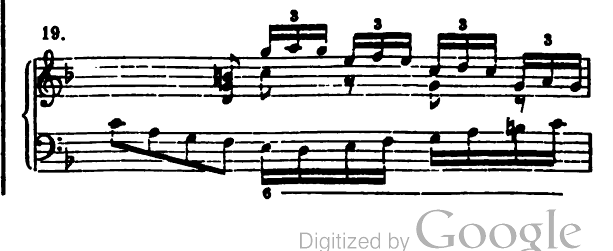
An Zwischenspielen finden sich vor:

1) Takt 9.
2) Takt 12. } Die Parallelstelle hierzu der erste, resp. vierte Takt des Vorspiels mit Versetzung in die Dominante.
3) Takt 15. Anfang des Vorspiels nach E-dur transponirt.
4) Takt 17 und erstes Viertel des 18. Taktes. Der vierte Takt des Vorspiels, sowie Anfang des Themas in die Parallel-Moll-Tonart versetzt.
5) Takt 21, 22, 23. Der zweite bis vierte Takt des Vorspiels.
6) Takt 28 bis Schluss. Das Vorspiel in seiner Originalgestalt als Nachspiel.

Diese Arie eignet sich besonders zur Klarlegung, in welcher Weise Bach sich die Ausfüllung der defecten Stellen gedacht hat. Bei dem hartnäckig einherschreitenden Continuo, sowie der äusserst belebten Gesangstimmen ist es angemessen, da, wo der Sänger in Thätigkeit ist, eine möglichst ruhige harmonische Begleitung entgegen zu setzen, dieses ist der allein mögliche Zusatz, durch irgend eine andere Form der Begleitung würde eine Abschwächung der gegebenen Stimmen erzielt werden. Dagegen lässt Bach, bei jeder Pause der Gesangstimme die Begleitung, um sie an dem Grundgedanken des Ganzen theilnehmen zu lassen, sofort mit einem Motiv der Arie eintreten. Die consequente, durchaus übersichtliche Durchführung giebt der Begleitung Gelegenheit, ohne irgend eine Improvisation, nur durch totale Erfassung des Ganzen und Wiedergabe einzelner Theile, die defecten Stellen der Arie in der Weise zu reconstruiren, wie sie Bach gedacht hat, da Alles, was zugesetzt wird, dem Meister entnommen ist.

Es finden sich Arien vor, die mit einem Mittelsatze ausgestattet sind, der mit dem Hauptsatze in Bezug auf die verwendeten Motive in keiner Verbindung steht. Natürlicherweise können die defecten Stellen dieser Mittelsätze nicht mit dem Hauptthema ausgefüllt werden, es muss der Versuch angestellt werden, ob nicht aus dem Mittelsatz selbst das Material gefunden werden kann.

In der Arie: »Ein unbarmherziges Gericht« (Cantate 89) findet sich im 19. und 20. Takte ein skizzirtes Zwischenspiel, zu der ich die Ausfüllung aus dem Mittelsatze selbst entnommen habe, folgendermaassen lautend:





Schliesslich möchte ich die Aufmerksamkeit solchen Arien zuwenden, deren Themen nicht geeignet sind, um zur Ausfüllung der betreffenden Vorspiele verwendet werden zu können.

Als Beispiel führe ich an den Choral für Sopran und Alt: »Nun, komm, der Heiden Heiland« (Cantate 36).

Die Choralmelodie, die von den Singstimmen in Nachahmungen gebracht wird, schon im Vorspiele anwenden zu wollen, selbst wenn der Continuo sich hierfür gefügig zeigen sollte, ist eine bedenkliche Sache. Bach zeigt aber selbst den Weg an, den er bei der Ausfüllung des Vorspiels angewendet wissen will, indem er durch die Art der Bearbeitung der Singstimmen auch für das Vorspiel auf eine Nachahmung hindeutet und siehe da, vom sechsten Achtel des ersten Taktes an ist eine canonische Nachahmung des Continuo möglich, welche sich bis in den dritten Takt hinein erstreckt und mit angehängter Cadenz das ganze Vorspiel ausfüllt. Dieses würde sich nun folgendermaassen gestalten:



Alle übrigen Zwischenspiele sind diesem Vorspiel analog.

Paul G. Waldersee.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instructives für Pianoforte.

Henri Herz. Collection de Gammes, Exercices, Passages et Préludes d'une difficulté progressive (à l'usage des élèves) pour le Piano. Neue, von **Louis Köhler** besorgte Ausgabe, progressiv geordnet und mit eingefügten Uebungsbeispielen versehen. Offenbach a. M., chez Jean André.

Wenn ein so anerkannter musikalischer Pädagog wie Louis Köhler, der sich um die Clavier-Technik insbesondere nicht unbedeutende Verdienste erworben hat, die Ausgabe einer Studiensammlung wie der obigen besorgt, sie ordnet und vervollständigt, so ist das eigentlich schon Empfehlung genug. Wir wollen aber nach Durchsicht des 21 Seiten enthaltenden Heftes auch unsererseits ausdrücklich bestätigen, dass es durchaus praktisch und instructiv ist. Mögen Lehrer wie Schüler fleissigen Gebrauch von ihm machen. Der Reihe nach folgen: Uebungen (bei stillstehender Hand), um die Finger von einander unabhängig zu machen, Trillerübungen, die Tonleitern, Passagen-Uebungen, Uebungen in Accordgriffen und Arpeggien, Passagen in Doppelgriffen, Tonleitern in Terzen. Die wenigen erläuternden Worte sind auch in französischer Sprache beigefügt. Spasshaft nimmt sich der Titel aus wegen der Sprachenvermengung auf ihm und geradezu lächerlich klingt das »Eigenthum des Verlegers. Offenbach chez Jean André.« Möchte zu Verhütung solcher, gelinde gesagt, Inconsequenzen der Herr Verleger in Zukunft nicht eine strengere Revision anordnen? Für Derartiges kann doch nur e r verantwortlich gemacht werden.

Für Pianoforte.

Ph. Rüfer. Sechs Klavierstücke. Op. 27. Heft I. Pr. M. 1,50.
—— **Adagio** aus dem Streichquartett D-moll Op. 20, für Pianoforte solo bearbeitet vom Componisten. Pr. M. 1,30.
Offenbach a. M., bei Joh. André.

Die drei Clavierstücke des ersten Hefts adressiren wir an Alle, die von der Musik mehr haben wollen als oberflächliche Unterhaltung. Es ist Poesie in ihnen, und ihr sinniges Wesen wirkt besonders wohlthuend. Sie sind geschrieben, um wirkliche Musik zu produciren, und legen von dem künstlerischen Sinn des Verfassers rühmliches Zeugniss ab. Bei der bedeutenden Production gewöhnlichen Klingklangs verdient das echt künstlerische Thun und Streben von der Kritik immer ganz besonders hervorgehoben zu werden. Die Stücke stellen, das sei noch bemerkt, nach der technischen Seite hin nur mässige Ansprüche an den Spieler. — Was das von dem Componisten recht spielbar für Clavier arrangirte Adagio eines Streichquartetts seiner Composition anlangt, so lässt sich über dessen musikalische Gedanken an sich und den Gedankengang gleichfalls nur Günstiges sagen. Auch hier erhalten wir gute solide Musik. Selbstverständlich kann man bei allen derartigen Arrangements die volle Wirkung des Originals nicht haben. Vom Streichquartett vorgetragen, würde uns das Adagio vielleicht weniger gedehnt erscheinen. Es ist gleicher Beachtung werth wie die Clavierstücke.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Hans Huber. Romanzen-Cyclus nach Romanzen aus Heine's Buch der Lieder für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 15. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 5.

Es hat uns besondere Freude gemacht, das Werk kennen zu lernen. Die Musik ist interessant und fesselnd. Der Componist bemüht sich, die lang und breit ausgetretenen Pfade zu meiden und eigne Wege zu gehen, und das thut er mit gutem Erfolg. Zugleich zeigen die Stücke, obwohl sie nur geringeren Umfangs sind, eine anerkennenswerthe Formengewandtheit, die uns glauben lässt, dass der Componist in grösseren Formen nicht weniger zu Haus ist. In Melodieführung und Harmoniefolge findet man weder Gewöhnliches noch Gesuchtes, es klingt vielmehr Alles natürlich und doch neu dabei, woraus sich nur günstige Schlüsse auf das Talent des Autors ziehen lassen. Der Leser mag uns glauben, wenn wir ihm sagen, dass er, um uns bescheiden auszudrücken, gute Musik vor sich hat, wenn er das Heft zur Hand nimmt. Uns versetzte der Componist mit den sieben Romanzen, nachdem wir sie der Reihe nach gehört, in eine so gute Stimmung, dass wir darauf verzichteten, Jagd auf Tadelnswerthes zu machen oder das Secirmesser zur Hand zu nehmen. Der Titel könnte zu dem Glauben verleiten, als habe der Verfasser eigentliche Programmmusik geliefert. Dem ist jedoch nicht so. Heine'sche Dichtungen haben ihn zu den Tondichtungen angeregt und Ueberschriften für sie geliefert, wogegen wohl Niemand etwas zu erinnern haben wird. Aber auch ohne Kenntniss Heine's ist die Musik verständlich

und wirksam, ein Beweis mehr für ihren inneren Werth. Man braucht auch nicht Clavier spielen zu können wie Frau Schumann oder Frau Härtel-Hauffe, denen das Werk gewidmet ist, um es gut heraus zu bringen; leidlich gute Spieler werden besondere technische Schwierigkeiten nicht in ihm finden. Die Ueberschriften der einzelnen Sätze heissen: Prolog, der Traurige, Wahrhaftig, die Heimführung, Wasserfahrt, der arme Peter, Epilog. Da wir nichts weniger als Ueberfluss an guten Original-Compositionen zu vier Händen haben, so heissen wir das Opus doppelt willkommen. Sei es denn hiermit allen »vierhändigen« Clavierspielern bestens empfohlen.

Freidank.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. October 1876. **Nr. 41.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber das Gut-Komm, eine chinesische vierstimmige Laute, und über chinesische Musik. (Fortsetzung.) — Die Stimme bei dem Menschen und bei den Thieren. (Fortsetzung.) — Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern. — Anzeigen und Beurtheilungen (Nüchterne Briefe aus Bayreuth von Paul Lindau). — Anzeiger.

Ueber das Gut-Komm,
eine chinesische viersaitige Laute, und über chinesische Musik

von

Prof. Dr. von Schafhäutl.

(Fortsetzung.)

Man sieht, dass es sich bei allen diesen Vorschlägen im Sinne der Orientalen um den Gesang in der eigentlichsten Bedeutung des Wortes handelt, für welchen die Gegenwart den Sinn immer mehr und mehr zu verlieren anfängt. Ueberall, wo unsere harmonisch construirte Scala, von unserer Tanzrhythmik umgaukelt, den Sinn für Gesang, der eigentlich eine verklärte Seelensprache ist, noch nicht erstickt hat, ertönen Gesänge in einer Naturscala und einer Rhythmik, welche unsere modernen musikalischen Stenographen rathlos lässt. Wir finden dies z. B. bei allen echten Volksmelodien, deren Sänger noch nicht durch unsere moderne Opernmusik beeinflusst sind, und es ist darum zum grössten Theil unmöglich, eine echte Volksmelodie in unseren Noten und Takten wiederzugeben. Ich führe hier als Beispiel alle echt schottischen, irischen und gälischen Melodien an. Wer diese aus dem Munde der echten Natursänger nicht selbst gehört hat, ist nicht im Stande, sich von der Wirkung dieser Melodien auch nur eine Idee zu machen — und um noch ein weiteres Beispiel anzuführen, die sogenannten schottischen Lieder, welche Beethoven so schön verarbeitet hat, haben in unseren Noten, Takten und unseren Harmonien alles verloren, was sie erst eigentlich zu schottischen Nationalmelodien macht. Auch Knecht beklagt sich, dass er sehr interessante Volkslieder seines eigenen Landes nicht aufzuschreiben, nicht in unseren Noten und Takten wiederzugeben im Stande war. Wir finden z. B. in vielen der unverstümmelten eigenthümlichen Volksmelodien die reine Quarte unserer modernen harmonisch erzeugten Scala gar nicht, wie sie sich überhaupt in der Naturscala nicht findet, oder wo sie durch spätere Einflüsse erscheint, klingt sie zu hoch der übermässigen Quarte nah, wie sie uns die Naturscala mehr als Leitton giebt. So finden wir selbst auf unserm *Gut-Komm* die Quarte, deren sich die Chinesen in ihren einfachen Feiergesängen gleich den Schotten gar nicht bedienen, erst durch einen Uebergang aus der kleinen Secunde mittelst zweier halben Töne eingeleitet, von welchen der letztere zum Leitton und als solcher sogar zur grossen Terz wird.

Unsere moderne Harmonie kam gleich im Anfang ihres Entstehens mit der eigentlich altherkömmlichen Melodie immer mehr und mehr in Collision, bis sich unser Ohr an die sehr weit auseinander liegenden Intervalle unserer harmonischen Scala so sehr gewöhnt hatte, dass es für alles, was ausserhalb und innerhalb dieser Intervalle lag, selbst alles Gefühl verloren zu haben schien. Die ursprünglich selbständigen, melodisch beweglichen Intervalle waren bald in die harmonische Gesellschaft gezwungen worden — sie erhielten nun eine neue, wechselnde Beziehung zu einander; als Theile eines Complexes von Tönen verloren auch die aus ihnen sich entwickelnden Melodien ihren Charakter und wurden zuletzt sogar durch Einzwängung in unsere Taktstriche gewissermaassen schablonenartig behandelt.

Die Behauptung z. B., dass die melodischen Gesänge der Kirche vor Erfindung der Harmonie sich unserer sogenannten Leittöne bedient hätten, beruht ebenfalls auf einem vollkommenen Verkennen des eigentlichen Wesens der melodischen Gesänge vor Erfindung der Harmonie. Schon unsere harmonische Kunst des Modulirens, welche die temperirte Scala ins Leben rief, hat das musikalische Gefühl abgestumpft, und unsere moderne Instrumentalmusik hat vollends dazu beigetragen, sich um Reinheit der Harmonie und ihrer Folgen nicht mehr zu kümmern. Den Gipfelpunkt hat in dieser Beziehung unsere allerneueste Instrumentation erreicht. Ja, in so einem Riesenorchester, wenn es einmal nur zehn Minuten in Thätigkeit war, stimmt namentlich unter den Blasinstrumenten kein einziges Instrument mehr rein zu den Saiteninstrumenten, und selbst Spohr äusserte sich: wenn man eine nach dem Scheibler'schen Systeme gestimmte Orgel gehört habe, so werde man kein Orchester mehr hören können. Allein bei unserm modernen Orchester wirkt, wie wir schon anfangs erwähnten, nach chinesischer Instrumentation noch etwas ganz anderes als die Reinheit der Intervalle und Harmonien.

Als der Abt Vogler in seiner Mannheimer Tonschule im Jahre 1778 erinnerte, dass eine mathematisch gleichschwebende Temperatur eine Unmöglichkeit sei, und rieth, beim Temperiren der Claviere die Quinte etwas tiefschwebend und deshalb die Quarte etwas hochschwebend zu stimmen, war ein Kritiker, wahrscheinlich Kirnberger, in der Literatur- und Theaterzeitung zu Berlin Nr. 35, über diese Forderung so erbost, dass er erklärte: »der Autor habe entweder ein über alle Menschheit erhabenes Ohr oder, wie er glaube, gar kein musikalisches Gehör«.

Man hat deshalb auch die altgriechischen Tonleitern als Ausgeburt der Speculation bezeichnet und sie in der Wirklichkeit für unausführbar gehalten. Um diese Ansicht zu widerlegen, habe ich gerade vor dreissig Jahren in einer Vorlesung über Geschichte der Musik im hiesigen Museum (München),

die durch musikalisch ausgeführte Beispiele erläutert wurde, unter andern auch eine römische Choralmelodie vorgeführt, aus den sogenannten Improperien genommen, wie sie am Charfreitage in dem vormittägigen Gottesdienste in der katholischen Kirche gesungen werden. Die Melodie in die griechische, sogenannte phrygische Tonart transponirt, umfasst gerade ein Tetrachord.

Ich habe drei Strophen gewählt, in der ersten Strophe die diatonische Tonleiter beibehalten. In der zweiten Strophe wurde dieselbe Melodie im chromatischen Geschlechte vorgetragen; in der dritten Strophe erklang dieselbe Melodie im enharmonischen Geschlechte.

Das Clavier liess ich zum bessern Hervortreten der chromatischen Melodie in der zweigestrichenen Octave von der Flöte begleiten; die enharmonische dagegen in derselben Lage vom Violoncell. Es wirkten bei der Ausführung der eingereihten musikalischen Beispiele die ersten Sänger und Instrumentalisten Münchens mit. Unser erster damaliger Tenor Dr. Härtinger mit seinem gewöhnlichen tiefen Eindringen in das Wesen der Sache brachte den so eigenthümlichen Charakter dieser drei antiken Tongeschlechter mit so tiefem Ausdrucke zur Geltung, dass wohl wenige der Hörer gewesen sein dürften, welche nicht gefühlt hätten, dass hier Wirkungen ins Spiel treten, welche von unseren gewöhnlichen Dur- und Molltonarten nicht erreicht werden können. Der selige Hofrath von Thiersch war zu Thränen gerührt.

Es ist unserer modernen Harmonie und namentlich der musikalischen Temperatur zuzuschreiben, dass man den Gebrauch der Viertelstöne vernachlässigte, ja sie zuletzt gar für unausführbar hielt.

Es giebt aber natürlich noch viel kleinere Intervalle als unsere sogenannten Viertelstöne. Zum Beispiel: die türkische, also eigentlich persische Scala hat zwischen je zwei Tönen unserer diatonischen Tonleiter noch drei eingeschoben, so dass eigentlich 64 Intervalle entstehen, wovon 34 auf dem langen Halse ihres Tambur angegeben sind.

Der Orientale besitzt überhaupt ein feineres Gehör als der Abendländer.

Schon Herder sagt im 11. Buche seiner Ideen zu einer Geschichte der Menschheit: »Alle Nachrichten sind darüber einig, dass sich die mongolischen Völkerschaften auf der nördlichen Höhe Asiens durch eine Feinheit des Gehörs auszeichnen, die sich bei ihnen ebensowohl erklären lässt, als man sie bei anderen Nationen vergeblich suchen würde. Die Sprache der Sinesen ist von dieser Feinheit Zeuge. Nur ein mongolisches Ohr konnte darauf kommen, aus 330 Silben eine Sprache zu formen, die sich bei jedem Worte durch fünf oder mehrere Accente unterscheiden muss, um statt Herr eine Bestie zu nennen und jeden Augenblick die lächerlichsten Verwirrungen zu sagen, daher sich ein europäisches Ohr und europäische Sprachorgane schwer oder niemals an diese hervorgezwungene Silbenmusik gewöhnen.«

In unserer kühlern abendländischen Natur liegt wohl der Grund, dass wir von den antiken Tongeschlechtern nur die diatonische Scala benutzten und unsere ganze Kraft auf die gleichzeitige künstliche Verbindung mehrerer Scalen und Tongeschlechter verwendeten. Unser gegenwärtiger Begriff von musikalisch und unmusikalisch ist noch so ziemlich derselbe, von dem der alte Bacon spricht. Er sagt nämlich: »Alle Klänge sind entweder musikalisch oder nicht musikalisch. Zu den unmusikalischen gehört die Stimme des Redenden, allerlei Gemurmel, dann die Stimme der Thiere und Vögel.«

Es gab indessen zu allen Zeiten Leute, welche diese Eintheilung nicht ganz gelten lassen wollten, namentlich in Beziehung auf die Stimmen der Vögel. Wenn der Dichter von Nachtigallen schwärmt, »die mit seelenvoller Melodie — dich entzückten in des Lenzes Tagen« — so erklärt der derbe trockene Musiker Mattheson: »Kein anständiger Mensch kann den Vögeln mit Recht ein musikalisches Wesen beilegen«; ja er ist sogar gegen die arme Nachtigall erbost: sie sei eine »unzüchtige Nachtigall«, weil sie »singe, um ihren Buhlen anzulocken«.

Indessen giebt uns die Natur selbst, deren erste weit auseinander liegende Töne wir in unseren Blechinstrumenten benutzen, so viele Töne als wir wollen, zwischen diesen ersten weit auseinander liegenden Intervallen, so bald wir ihren Weg nur weiter verfolgen wollen. Wir benutzen in unserer abendländischen Musik nur die Töne, welche uns die ersten 16 Aliquottheile einer Saite geben. Fahren wir nun in dieser Weise der Theilung fort, so fallen bereits in der dritten Theilung sieben Töne zwischen $\overset{\equiv}{c}$ und $\overset{\equiv}{d}$, in der vierten Theilung 15 Töne, in der fünften 31 und in der sechsten 63 neue Töne zwischen c^6 und d^6.

Dass auch das geübteste, feinste, empfindlichste Ohr diese grosse Anzahl von Tönen zuletzt nicht mehr zu unterscheiden vermag, bedarf wohl keiner Erwähnung. Ich wollte nur darauf hindeuten, dass es von der Organisation unseres Nervensystems, von der Ausbildung und Uebung des Gehörs, auch in Beziehung auf die verschiedenen Charaktere der verschiedenen Nationen der Erde abhänge, wie viele Intervalle das Individuum innerhalb der Grenzen einer Octave benutzen will.

Man hat sich (mit Kircher 1649) in der Neuzeit schon hier und da bemüht, auch diejenigen Töne einer wissenschaftlichen Untersuchung zu unterwerfen, welche man seit Bacon als unmusikalisch, als blossen Schall auf die Seite schob, und da geben denn, im Gegensatze zu unserer künstlichen Scala, die Töne, welche das Leben der Natur durchklingen und durchbeben, die erste Handreichung zu einer wissenschaftlichen Untersuchung.

Man hat diese Töne wohl vorzüglich deshalb von einer wissenschaftlichen, musikalischen Betrachtung ausgeschlossen, weil uns vor allem ein Maass fehlte, nach welchem diese Töne gemessen werden konnten, und in der That reichen auch unsere gegenwärtigen, so sehr entwickelten akustischen Messapparate für diese hohen, so nahe an einander liegenden Intervalle nicht mehr aus. Indessen ist die Lösung dieser Frage auf directem und indirectem Wege nicht mehr so sehr in die Ferne gerückt, als es wohl scheinen will.

So besitzen die Engländer schon seit mehr als 50 Jahren ein sehr interessantes Werk über die Musik der Natur. Indessen eigentlich wissenschaftlich ist diese Untersuchung in Deutschland erst in den neuesten Zeiten geführt worden. Ich will hier nur an die Experimente der Professoren M. Krass und H. Landois (Poggendorff's Annalen Bd. 150 S. 565) und an des Letzteren neuestes Werk: »Thierstimmen« 1874 erinnern. Mit diesem Werke ist den musikalischen Naturforschern ein weites, beinahe noch unbebautes Feld für ihre Untersuchungen eröffnet. Man lernt wenigstens daraus, dass eine Menge von Tönen, die man unter dem altüblichen Worte Schall zusammenfasste, recht gut in das Bereich unserer musikalischen Scala gebracht werden kann.

Alle Bewegungsmomente in der Natur, alle Stösse, die eine plötzliche Verdichtung und deshalb Wellenbewegung erzeugen und so rasch auf einander folgen, dass sie das Auge nicht mehr zählen, das Ohr in ihren Einzelheiten nicht mehr unterscheiden kann, erzeugen unmessbare und deshalb unmusikalische Töne.

Karl XII. staunte bekanntlich über die ihm unerklärbare Musik der ihn umschwirrenden Flintenkugeln, und der tiefe Ton fliegender Kanonenkugeln hat Tausenden und Tausenden das Herz mehr bewegt als das beliebteste Tongewirr unseres modernsten Orchesters. Selbst jeder Sprachlaut ist der erste Abschnitt, der Zipfel, möchte ich sagen, eines musikalischen

Tones und lässt ihn das bewegte Menschenherz nur anhalten, so wird er zum vollen entwickelten Ton und die Sprache zur Musik. Auch der feierliche Vortrag der Rede der Alten stützte sich auf musikalische Basis. Die Vorschrift, die Quinte im rednerischen Vortrage nie zu überschreiten, ist bekannt, und selbst die Accente der griechischen Sprache waren anfangs musikalische Zeichen des Vortrages.

Die Musik griff ins Leben und Treiben der antiken Welt viel tiefer ein, als dies in unserer endlos musicirenden Gegenwart der Fall ist. Alte Schriftsteller erzählen uns so viel von den wunderbaren Wirkungen ihrer Musik, dass wir, die wir uns gewöhnlich als den Centralpunkt betrachten, in welchem alle Fäden der Vergangenheit zusammenlaufen und dann wieder verklärt nach der Peripherie zurückstrahlen, diese Erzählungen in das Reich der Fabel verwiesen haben! Da nämlich unsere, wie wir überzeugt sind, auf dem höchsten Gipfel der Vollkommenheit leuchtende Musik der Gegenwart von allen diesen Wunderwirkungen der antiken Musik auch keine einzige hervor zu bringen vermag.

Allein diese Angaben der antiken Welt sind zu sehr mit ihrer ganzen Geschichte verflochten, zu sehr mit aller Bestimmtheit angegeben und so oft wiederkehrend, dass es unkritisch wäre, diese so bestimmt sich wiederholenden Angaben ins Bereich der Uebertreibungen zu versetzen.

Allerdings ist diese wundervolle Wirkung der so einfachen antiken Musik auf ihre Umgebung ein Paradoxon, dessen Lösung unseren gelehrten Antiquaren viel Kopfbrechens verursacht hat.

Wir werden am Busen der griechischen Kunst und Wissenschaft erzogen. Die Prosa, die Poesie des classischen Alterthums ist unsere Amme. Homer, Aeschylus, Euripides, Sophokles stehen als ewige Muster da; als Denker, als Philosoph im weitesten Sinne wird Aristoteles ewig leben. Rafael bildete sich, studirte, zeichnete gebückt nach der Antike. Vor zweitausend Jahren, als unser deutsches Vaterland noch in der Nacht der tiefsten Barbarei lag, sang der indische Dichter Kalidasa seine unsterbliche Sakuntala, ein wundervolles Drama mit Gesang und Tanz, das Goethe zu dem Ausspruche begeisterte:

»Willst du die Blüthe des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Willst du, was reizt und entzückt, willst du was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde mit Einem Namen begreifen,
Nenn ich, Sakuntala, dich; und so ist Alles gesagt.«

Die grössten Genien der Erde, welche vor Jahrtausenden die höchste Stufe geistiger, ästhetischer Entwicklung erklommen, sollten diese Genien, deren Sprache selbst Musik ist, in der eigentlich verklärten Sprache des Herzens, der Musik, ebenso viele Jahrtausende hinter uns zurückgeblieben sein, als sie uns in Allem, was der Menschengeist Schönes und Herrliches hervorgebracht, voraus waren?

Herodot, Plutarch, Pausanias, Laërtius, Suidas, Boëtius u. A. erzählen uns Wunderdinge von der Wirkung der Musik ihrer Zeit auf das Gemüth der Menschen. Allein, wenn wir alle diese Zeugnisse verwerfen wollten, wir haben für die Wahrheit ihrer Aussagen einen unwidersprechlichen, historischen Beweis, nämlich die Sorgfalt, welche die Philosophen und vor allem der Staat und die Gesetzgeber auf die Reinerhaltung der damaligen musikalischen Kunst verwendeten, die ein unentbehrliches Glied im Wesen ihres Göttercultus, sowie in der Erziehung der Jugend zu Staatsbürgern ausmachte. Sie waren überzeugt, dass mit dem Verfalle ihrer Musik auch das Gemeinwesen zu verfallen anfange. Es ist ja bekannt, dass, als Terpander um das 8. Jahrhundert vor Christi Geburt zu Sparta als musikalischer Reformator auftrat und die alte viersaitige Lyra mit drei weiteren Saiten vermehrte, derselbe von den Ephoren mit empfindlicher Strafe belegt wurde.

Vier Jahrhunderte darnach erging es dem Milesier Timotheus noch schlimmer. Er hatte der siebensaitigen Lyra noch vier hinzugefügt. Als er mit den übrigen Preisbewerbern in den karneïschen Spielen auftrat, nöthigten ihn die Ephoren, die vier neuen Saiten seiner Zither abzuschneiden; ja er wurde im Auftrage des Volkes an die Könige und Ephoren durch Senatsbeschluss aus der Stadt verbannt, zum abschreckenden Beispiele für jene, welche durch solche unbedachtsame Versuche die Würde des Staates verletzen, weil er die Ohren der Jugend verdorben und die früher so ernsten und einfachen Melodien zu unedlen und verworrenen umgeschaffen habe.

Es sind aber schon in dieser Beziehung andere Zeiten gewesen. Wenn die Könige und Ephoren im Auftrage des Volkes den Terpander aus der Stadt verbannten, weil er zu den sieben Saiten der üblichen Lyra noch vier neue hinzufügte, so kümmert sich heut zu Tage weder Volk, noch König, noch Ephoren eben so wenig darum, ob z. B. unsere Contrabässe mit drei oder vier Saiten bezogen sind, ob man »Innsbruck ich muss dich lassen« oder »Walalilali« singt, ebenso wenig als ob man Nordhäuser oder Champagner trinkt. Boëtius erzählt uns, dass ein angetrunkener eifersüchtiger Jüngling aus Tauromenien durch eine phrygische Melodie so wüthend gemacht wurde, dass er in dieser Aufregung das Haus seines Nebenbuhlers verbrennen wollte. Pythagoras rieth, die Tonart zu verändern, und nun wurde der rasende Jüngling in den ruhigsten, friedlichsten, harmlosesten verwandelt.

Tauromenien ist bekanntlich das heutige Taormina an der sicilischen Küste nordöstlich vom Aetna, und Pythagoras hielt sich in Kroton, dem heutigen Cotrone, an der Ostküste von Süditalien unterhalb des Meerbusens von Tarent, auf.

Bei uns im Norden würde bei angetrunkenen Leuten anstatt der Musik höchstens eine tüchtige Tracht Prügel dieselbe Beruhigung hervorgebracht haben.

(Fortsetzung folgt.)

Die Stimme bei dem Menschen und bei den Thieren.

(Nach dem Französischen des Emil Blanchard.)

III.

(Fortsetzung.)

Wenn man ein Recht zu haben glaubt, auf das eroberte Wissen stolz zu sein, nachdem alle Aeusserungen des Stimmorganes genau constatirt und die Erklärung der Entstehung der Töne der Sprache und des Gesangs bewirkt sind, so ist es doch bezüglich des gegenwärtigen Standes betrübend, nicht sagen zu können, welchen Eigenthümlichkeiten in der Conformation die verschiedenen Stimmen entsprechen. Nachdem es durch verlässige Proben festgestellt ist, dass der Ton um so schärfer hervortritt, je kürzer die Stimmbänder sind, so muss man sich gleichwohl an diese Thatsachen halten. Es wäre daher wohl bei den Bässen ein voluminöserer Kehlkopf als bei den Tenoren, und derselbe Fall bei den Contraalten gegenüber den Sopranen anzunehmen; aber wenn man darauf baut, verfällt man doch in einen Irrthum. Man kann weder den Umfang, noch die Qualität der Stimme nach dem Anblicke des Organs bemessen. Die Elasticität, die Geschmeidigkeit, die Zusammenziehungsfähigkeit des Gewebes müssen einen unge meinen Einfluss auf die Stimmtöne äussern; ein Mittel zur Schätzung aber, bis zu welchem Maasse diese Eigenschaften einwirken, besitzt Niemand.

In dem Alter, in welchem der Kehlkopf zu seiner vollständigen Entwicklung gelangt, bekommt die Stimme ihren Charakter. So lange die Jugendkraft andauert, behält sie denselben

ohne eine merkliche Veränderung; allein durch Uebung kann sie möglicher Weise an Intensität gewinnen, sie kann in Hinsicht auf den Klang verbessert werden. Geschmeidigkeit, Geläufigkeit des Organs erringt man sich wie so manche andere Güter durch Uebung. Wir finden dafür die Bestätigung in der Geschichte mehr als eines Sängers. Die Stimme der jungen Marie Garcia war, wie man erzählt, verschleiert und rauh; eines Tages entstand daraus die köstliche Stimme der Malibran. Im Allgemeinen indessen äussern sich die Gaben der Natur in physischer Hinsicht schon vor jeder Einwirkung der Cultur. Das Kind oder der mit einer schönen Stimme begabte Jüngling singt wie der Vogel, um sich zu unterhalten; ein Kunstfreund geht vorüber und hört ihm überrascht zu; entzückt und hingerissen verspricht er dem Nebenbuhler des Finken und der Grasmücke Ruhm und Schätze. Ohne ein Abenteuer dieser Art hätte der berühmte Tenor Rubini wohl niemals weder seine Triumphe, noch seine spätere Verzweiflung erlebt. Bei herannahendem Alter wird die Beweglichkeit des Kehlkopfes mühsam; zuerst wird die Stimme im Tone tiefer, dann verliert sie an Intensität; die Stärke des Athems nimmt ab. Zuweilen wird das Instrument schon vor dem Eintritte des Alters durch Krankheit verschlechtert; das Organ, obschon es dem Anscheine nach unversehrt geblieben, hört auf entsprechende Dienste zu leisten, wenn durch irgend einen Umstand die Nerventhätigkeit mehr oder weniger beeinträchtigt wird. Vermittels der Elektricität hat Herr Mandl erloschene Stimmen für einen Augenblick wieder ins Leben zurückgerufen. In Folge eines Vorganges im Organismus hat manche Sängerin plötzlich ihre zaubervolle Stimme unwiederbringlich verloren. Der Name der Cornelie Falcon erinnert an dieses Unglück.

Die Musik hat nicht für alle dieselbe Anziehungskraft; die schönste ruft bei dem einen Entzücken hervor, oder verursacht dem anderen Belästigung und Langeweile. Indem sie auf das nervöse Empfindungsvermögen einwirkt, erregt sie je nach den Individuen Eindrücke von staunenswerther Verschiedenheit. Der Gesang findet viel allgemeineren Anklang als die Instrumentalmusik; er ergreift uns, weil er den zartesten Empfindungen des menschlichen Gemüths, der Trauer, der Freude, dem Glücke Ausdruck zu leihen scheint. Ebenso besitzt er in seiner primitiven Form eine gewisse Anziehungskraft selbst für jene Geister, welche die Gewohnheiten der Welt für die einfachen Vorgänge der Natur unempfindlich gemacht haben. Wie lieblich ist es, mitten auf dem Felde, wenn die Schatten der Nacht sich herabsenken, eine frische Naturstimme zu vernehmen. Welches Vergnügen gewährt es bei dem Erklimmen rauher Alpenpfade den Gesang der jungen Schäferin oder des Hirten zu hören, die sich die Stunden der Einsamkeit vertreiben!

Im Schoosse der Civilisation wird der Gesang nur geschätzt, wenn er mit grosser Kunstfertigkeit ausgeübt wird; erhebt er sich auf diese Stufe, so zieht er die Menge an sich. Der Mann oder die Frau, welche eine der schönsten Stimmen der Welt besitzen und einen solchen Zauber auszuüben beabsichtigen, beginnt mit der Schulbildung. Das Instrument, dessen wundervollen Mechanismus wir beschrieben haben, gehorcht in der That nur nach vielen Anstrengungen und Uebungen, welche methodisch geleitet werden müssen. Es ist derselbe Fall bei allen Organen, die von unserem Willen abhängen; um sich davon zu überzeugen, kann jeder an sich die Erfahrung machen. Wenn aber der Sänger auch der Bewegungen des Kehlkopfes und des Mundes Meister ist, so wird er glänzende Erfolge mittels einer ausgezeichneten Stimme doch nur durch die Kraft des Verstandes erzielen. Nur der Verstand verhilft zum richtigen Ausdrucke, zum Geschmacke, zum Stil, zu allen den Eigenschaften, welche persönlich sind. Das Gefühl, sei es nun natürlich oder künstlich erzeugt, bleibt stets ein Element des Erfolges. Man verlangt vom Künstler, sich nie von der Leidenschaft, welche er ausdrückt, hinreissen zu lassen; denn der Aufregung folgt alsbald die Ermattung; man behauptet, er könne die vollständige Nachahmung erreichen und dabei doch die Ruhe des Geistes bewahren; aber sollte denn nichtsdestoweniger doch das wirkliche Gefühl mittheilsamer sein?

Bei der Aufführung eines grossen lyrischen Werkes bietet die Zuhörerschaft dem Beobachter Gelegenheit zu physiologischen Studien. Ein Theil der Menge hört fast mit Gleichgültigkeit zu; seine Aufmerksamkeit heftet sich nur an das Schauspiel und wird von ihm beherrscht; die Augenweide nimmt ihn so sehr in Anspruch, dass die Wahrnehmungen durch das Ohr beinahe keinen Eindruck machen. Ganz entgegengesetzte Empfindungen äussern andere durch ihr körperliches Verhalten und das Spiel ihrer Physiognomie; man bemerkt leidenschaftliche Freunde der Kunst, Leute, welche sie cultiviren und zu schätzen wissen. Sie beschäftigen sich sorgfältig mit den Vorgängen auf der Bühne. Weniger hingerissen von der Schönheit der Stimmen, als von den Talenten, welche sich bei verschiedenen Gelegenheiten offenbaren, sind sie ganz Ohr und werden leicht ungehalten, wenn sie bemerken, dass das Publikum die Feinheiten nicht auffasst. Einerseits also eine zu stumpfe Sensibilität, andererseits eine zu grosse Lebhaftigkeit stören die gewöhnliche Wirkung des Gesanges auf den Organismus. Nur die Gesammtheit der Zuschauer, welche im Allgemeinen die Kundgebungen der Kunst der Sänger auffasst, überlässt sich dem Genusse der Eindrücke, die je nach der Individualität mehr oder weniger lebendig sind; sie wird gerührt durch eine Stimme, welche sanfte Empfindungen ausdrückt, oder hingerissen durch die Accente der Leidenschaft. Mancher Greis, der von einem vor langer Zeit in Blüthe gestandenen Sänger oder einer Sängerin spricht, bekundet durch unverkennbare innere Bewegung, wie tief die Eindrücke in der Erinnerung haften, die eine von geistigem Hauche getragene Stimme hervorruft.

Die Sprache ist eine Sache der Nothwendigkeit, der Gesang eine Sache des Genusses; der Mensch ist für beides vermöge seiner Stimme sehr gut ausgerüstet.

IV.

Wenn man die Stimme des Menschen in ihren so verschiedenartigen Manifestationen betrachtet, so erscheint dagegen die Stimme der Thiere erbärmlich. Das Bellen der Hunde, das Miauen der Katzen, das Blöken der Schafe kann fürwahr nicht als eine verständliche Sprache gelten. Diese thierischen Laute belästigen uns; man darf aber nicht vergessen, dass sie für andere Ohren bestimmt sind, als für die unserigen. Nur der Gesang der Vögel ist im Stande uns zu gefallen; er hat Aehnlichkeiten, die uns angenehme Illusionen erwecken, er scheint Empfindungen unseres eigenen Gemüthes auszudrücken und deshalb lieben wir ihn. Schon seit lange hat man sich dafür interessirt, den Stimmapparat der Thiere mit dem des Menschen zu vergleichen; man hatte der Hoffnung Raum gegeben, alle Stimmen durch die Structur der Organe zu erklären. Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts machte sich ein gelehrter Schriftsteller, der Frankreich zur Ehre gereicht, Vicq d'Azyr, ans Werk; nachdem er eine grosse Menge von Kehlköpfen der verschiedensten Geschöpfe zum Studium gesammelt hatte, betrachtete er sie mit einem gewissen Enthusiasmus: der Beobachter erwartete hiervon bedeutende Aufschlüsse. »Es ist »ein schönes Schauspiel«, äusserte Vicq d'Azyr, »mit Einem »Blicke die Bildung der so unendlich verschiedenen Werkzeuge »zu übersehen, mit denen jedes Thier die ihm eigenen Modu»lationen hervorbringt und dadurch zu dem grossen Concerte »der Schöpfung mitwirkt!«

Bei den meisten Typen der Säugethiere ist der anatomische Charakter der Stimmwerkzeuge gegenwärtig hinlänglich genau



untersucht. Der Kehlkopf dieser Thiere ist nach dem nämlichen Systeme construirt, wie bei dem Menschen; bei den Affen ist die Aehnlichkeit ausserordentlich. Die Unmöglichkeit des Sprechens beruht allem Anscheine nach auf der Bildung der Mundhöhle, der Lippen und der Zunge. Die Studien der Naturforscher, welche nach dieser Richtung noch nicht hingelenkt worden sind, gewähren dafür zwar keine Bestätigung; nichtsdestoweniger begründet die Fähigkeit einiger Gattungen, eine oder zwei Silben hervorzubringen, eine Präsumtion. Aber weist nicht dieser Bruchtheil einer Sprache die schwache Ausdehnung einer Fähigkeit nach, von der bei der grössten Mehrzahl der Gattungen selbst jede Spur verschwindet? Im Jahre 1715 kündigte der grosse Leibniz der französischen Akademie die Existenz eines sprechenden Hundes in Meissen an: »eines »Bauernhundes von ganz gewöhnlicher Figur und mittlerer »Grösse.« Dieses ausserordentliche Thier, das von einem Kinde unterrichtet worden sein sollte, hatte dem Erzähler zu Folge einige dreissig Worte gelernt und wiederholte dieselben auf Befehl seines Lehrmeisters. Der Historiker der Akademie der Wissenschaften erklärt, dass er es nicht wagen würde, eine derartige Thatsache »ohne einen solchen Gewährsmann und »Augenzeugen wie Herrn Leibniz« zu berichten. Ungeachtet dieser sehr gewichtigen Garantie ist es doch nur eine Fabel, eine blosse Täuschung; von jedem Hunde, dessen Intelligenz auch noch so sehr angestaunt werden mag, muss man gleichwohl stets sagen: »es fehlt ihm nichts als die Sprache«. Würden wohl die Affen, die hinsichtlich des Nachahmungsvermögens so bewunderungswürdig sind, wenn sie in Gesellschaft der Menschen leben müssen, ohne ein natürliches Hinderniss es sich versagen, eine Conversation zu führen? Man mag annehmen, dass ihre Intelligenz zu diesem Grade von Nachahmung nicht hinreicht; das ist möglich: aber nach den gewöhnlichen, bei allen Wesen vorkommenden Nebenumständen darf man wohl annehmen, dass ihnen auch ihre Organe das Sprechen nicht gestatten. Ausserdem würden die Affen, welche wir eines Tages die Candidaten der Menschheit nennen hörten, gegen die Papageien in dieser Beziehung gewiss nicht zurückstehen.

(Schluss folgt.)

Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern.

(Mitgetheilt von E. Hille.)

In Nr. 35 und 36 dieser Zeitung wurden Bruchstücke aus einem Verzeichnisse, welches der Dichter sich anlegte, bereits mitgetheilt.*) Hier nun gelangt es vollständig zum Abdruck. Der Dichter legte Werth auf dasselbe, was daraus hervorgeht, dass er häufig von ihm sprach, dass er die Componisten, sowie Freunde und Bekannte aufforderte, ihm zu Vervollständigung desselben behülflich zu sein und dass er mehrfach äusserte, es sei seine Absicht, es demnächst zu veröffentlichen. Ausser diesem Verzeichniss sind noch zwei andere von ihm in früherer Zeit angelegte und deshalb weniger reichhaltige Verzeichnisse vorhanden, das erste datirt *„Berlin 8. Nov. 1848“*, das zweite *„Bothfeld 6.—8. Aug. 1858“*. Das vorliegende trägt kein Datum, ist aber, wie schon die letzten Eintragungen des Dichters erkennen lassen, aus seiner letzteren Lebenszeit und bis zu seinem Tode von ihm fortgeführt. Die Sorgfalt, mit der Hoffmann ordnete und eintrug, mit der er angab oder monirte, wenn seine Lieder verändert, gekürzt oder mit Zuthaten versehen wiedergegeben waren oder wenn die Namensangabe des Dichters fehlte, dürfte ebenfalls zum Beweise dafür dienen, dass ihm das Verzeichniss an's Herz gewachsen war. Als einen Ausfluss der Eitelkeit wird man ein solches Verzeichniss sicherlich nicht ansehen; aber wäre auch ein wenig Eitelkeit mit im Spiel gewesen, so könnte man dieses dem Dichter wahrlich zu Gute halten. Denn konnte er nicht stolz sein auf den Erfolg seiner Lieder, stolz speciell darauf, dass die Componisten so fleissig nach ihnen griffen, ja sich um einige derselben, wie aus dem Verzeichniss zu ersehen ist, förmlich rissen? Und wie sollte dadurch auch der Werth der Arbeit oder das Interesse an ihr verringert werden können. Unzweifelhaft besitzt sie literar-historischen Werth; ausserdem ist sie geeignet, zu mancherlei lehrreichen Betrachtungen und Vergleichen anzuregen, und endlich haben wir in ihr die nachgelassene Arbeit eines bedeutenden Mannes, dem sie noch dazu besonders lieb und werth war, vor uns. Das Alles lässt mich annehmen, dass ihre Mittheilung vom Leser mit Dank aufgenommen werden wird. Welch anderen Werth ihr derselbe noch zuerkennen will, mag ihm überlassen bleiben. Für die bereitwillige Ueberlassung des Manuscripts zum Zweck seines Abdrucks in diesen Blättern gebührt der Besitzerin desselben besonderer Dank.

*) Der Anfang des Verzeichnisses, der uns als Probe zuging und nicht zum Abdruck bestimmt war, ist in Nr. 36 aus Versehen mit gedruckt, was hierdurch berichtigt wird. *D. Red.*

Abend wird es wieder. 1837.
Carl Ferd. Adam Op. 5. 4st.
W. Baumgartner Op. 20.
F. X. Chwatal Op. 85. 2st.
H. Esser Op. 58. 2st.
F. A. L. Jacob in H. v. F. 50 neuen Kinderliedern. Nr. 47.
F. W. Jähns Op. 20.
D. Krug Op. 241.
E. Kuhn Op. 64. 2st.
Carl Matys Op. 14.
E. Pauer Op. 22. 4st.
C. F. Pax in: Deutscher Liederfreund von Kletke und Pax. 1. Heft (Berlin 1850) Nr. 17.
B. E. Philipp: 24 Turnlieder. 2. Heftchen Nr. 24.
J. Ch. H. Rinck in Heidemanns Sang und Klang. 3. Heft Nr. 26 und 4st. nach Rinck in W. Greef's Männerliedern 1. Heft Nr. 21.
Amalie Scholl Op. 4.
L. Schlottmann Op. 17. 4st.
Carl Schnabel Op. 20.

Ach, das Wandern fällt uns schwer. 1840.
Joh. Herbeck Op. 6. 4st.

Ach, Goldfischchen, liebes Goldfischchen. 1848.
Schletterer in: 42 Kinderlieder (1865) Nr. 20.

Ach, wär' ich doch bald genesen. 1840.
Aug. Bungert: Kinderleben Heft 1.
H. Rung (Kopenhagen, Reitzel) 2st.

Ach, wo ich gerne bin. 1842.
Franz Abt Op. 250. mst.
L. Schlottmann Op. 17. 4st.

Ach, wohin ich mich nun sehne. 1820.
Bernhard Scholz Op. 22.

Alle Vögel sind schon da. 1835.
Franz Abt Op. 250. mst.
H. Diederichsen: Jugendfreund 1. Heft Nr. 20.
D. Elster: Kindheit Nr. 29.
Theodor Friese Op. 7.
Franz Lachner Op. 110. 4st.
Karl Perfall (Leipzig, Breitkopf und Härtel.) 4st.
Ernst Richter: Unterrichtlich geordnete Sammlung. 1. Abth. Nr. 60.
Ernst Streben Op. 26.

Alles scheidet, liebes Herz. 1852.
Franz Abt Op. 169.
Eduard Hille Op. 24.
E. Lassen Op. 4.

Alles still in süsser Ruh. 1827.
Jos. Abenheim in: Orpheon von Täglichsbeck. 2. Bd. S. 96.
C. F. Adam Op. 4. 4st.

Luise Barthelemy Op. 2.
Louis Dames Op. 3.
L. Deppe Op. 2.
Jos. Dessauer in: 1840. Album für Gesang. (Dresden, W. Paul.)
Alfred Dregert Op. 22.
D. Elster: Kindheit Nr. 42.
Graben-Hoffmann Op. 66.
Carl Hauer Op. .... 4st.
Herm. Krigar Op. 7.
F. Kücken Op. 14 und in: Das singende Deutschland Nr. 77.
Carl A. Laue Op. 16. (London, G. Scheurmann & c.)
Carl Matys Op. 14.
R. Pflughaupt Op. 4.
A. Reissmann Op. 3.
Gustav Rolle. (Cracau, Friedlein.)
Otto Scherzer. (Stuttgart, Musikhdlg. zum Haydn.)
L. Spohr Op. 103, in 3 Tönen mit obligater Clarinette u. Pfte.
E. Salleneuve Op. 22.
H. Tivendell Op. 4.
E. V. Wienand Op. 16.
Franz Wiedemann: Neues Jugend-Album. (Neu-Ruppin.) 2. Bd. 1. Quartal.
C. v. Winterfeld in H. v. F. 50 Kinderlieder Nr. 9.
Richard Wüerst Op. 1.

Alles Wasser geht zum Meere. 1835.
Carl Heinr. Döring Op. 5.

Alte Weiber, Ofengabeln, Besenstiele. 1826.
E. Richter in: Die kleine Liedertafel zu Breslau. (Aderholz.) 4st.
W. Taubert Op. 97.

Als die Rosen wurden grün. 1864.
Schletterer in: 43 Kinderlieder. (1865.) Nr. 22.

Am Glanze deines Angesichts. 1835.
Carl Heinr. Döring Op. 5.
Friedr. Marpurg Op. 5.

An der Rose Busen schmiegt sich. 1835.
A. Rubinstein Op. 33.

An einem grünen Baume hing. 1828.
D. Elster: Kindheit Nr. 4.
Th. Friese Op. 7.

Auf dem Berge möcht' ich ruhen. 1821.
C. F. Baumann Op. 37. 2st.
F. G. Klauer: Jugend-Klänge Nr. 62. 2st. Text verstümmelt.

Auf dem Wasser will ich schweben. 1835.
C. Krebs Op. 171.

Auf den Bergen grünt die Freude. 1850.
Maus in: Rheinleben von H. v. F. (Mainz 1851.) Nr. 1. 2st. und Rheinleben (Neuwied 1865.) Nr. 1. 2st.

Auf der Wiese tanzen wir. 1828.
W. Taubert Op. 88.
Julius Weiss Op. 48. Heft 2.

Auf die Berge muß ich gehen. 1847.
H. Marschner Op. 155.

Auf diesen blauen Bergen hier. 1827.
Carl Evers Op. 21.
H. Marschner Op. 86.
Carl Wilhelm Op. 25.

Auf öder Alpe stand ich. 1834.
Ferd. Möhring Op. 19. 2st.
A. v. Rosenberg (Berlin, Trautwein).

Auf, schenket ein mir reinen Wein! 1825.
F. Belcke Op. 35. 4st.
H. Godecke Op. 3. 4st.
Leonh. Wolff in: Rheinleben. (Neuwied 1865.) Nr. 7. 4st.

Auf unsrer Wiese gehet was. 1843.
Franz Abt Op. 350. mst.
August Reissmann Op. 18.

Bei Aspern in dem grünen Feld. 1826.
F. A. Reissiger Op. 19.

Bei verblühten Lilien steh' ich. 1833.
Carl Heinr. Doring Op. 5.

Bescheiden und friedlich. 1827.
B. E. Philipp Op. 14. 4st.

Bidibum, bidibum! und der Winter ist herum. 1828.
H. Godecke Op. 3. 4st.

Bist du da? Bist du da? 1861.
Franz Abt Op. 266. mst.
H. v. F.: Vier und vierzig Kinderlieder Nr. 28.
Joachim Raff Op. 114. 2st.
H. M. Schletterer Op. 5. 3st.
L. Schlottmann Op. 17. 4st. und 1st.

Blumen blüh'n in allen Farben. 1831.
W. Herzberg Op. 3.

Brüder, heut' ist freie Nacht. 1841.
J. W. Kalliwoda Op. 131. 4st.

Brumm! brumm! was ist das? 1827.
W. Fischer in Ernst und Scherz von Julius Otto Nr. 109. 4st.
H. Godecke Op. 3. 4st.
C. Kuntze Op. 16. mst.
Edwin Schultz Op. 67. Preiscomposition. 4st.
Wilh. Taubert Op. 120.
Rich. Wüerst, 4st., preisgekrönt von der Neuen Berliner Liedertafel 1836.

Da droben an der Halde. 1850.
Carl Matys Op. 28. 4st.

Darf ich nie sein hienieden. 1856.
Christoph Struck Op. 27.

Das alte Jahr vergangen ist. 1841.
L. Erk: Germania Nr. 123, 4st. und in H. v. F. Vaterlandslieder Nr. 7. 4st.

Das Glas in der Rechten. 1829.
L. Beate 4st. (Whistling.
V. E. Becker Op. 48. 4st.
Constantin Decker im Liederbuch für deutsche Künstler S. 110.
Heinrich Dorn in den 4st. Männergesängen für die Hamburger Liedertafel.
V. Kranich in der Rigaer Liedertafel. 1. Heft. (Leipzig, Kistner.) Nr. 2. 4st.
Lor. Lehmann Op. 40.
L. Lenz Op. 41. 4st.
Ed. Marxsen Op. 50. 4st.
A. A. F. Neehusen: Original-Compositionen. Heft 3. 4st.
Ed. Philipp Op. 30. 4st.
Schletterer in: Rheinleben. (Neuwied 1865.) Nr. 18. 1- u. 4st.

Das ist der Dank für jene Lieder?
Arno Kleffel Op. 12.

Das ist ein reicher Segen. 1859.
Richard Wüerst in: Die vier Jahreszeiten von H. v. F. Nr. 50. 4st.

Das Käuzlein lass' ich trauern. 1825.
L. Lenz Op. 38.
J. H. Stuntz in Ernst und Scherz von Julius Otto Nr. 24 mit der Ueberschrift: »Text von Graf Wilhelm von Würtemberg«. 4st.

Das Stündli schlacht, bal isch's verby.
H. M. Schletterer Op. 16.

Dein Auge hat mein Aug' erschlossen. 1833.
Martin Blumner Op. 7.
F. W. Jähns Op. 20.

Dem Winter wird der Tag zu lang. 1827.
Carl Richter Op. 7. 2st.

Den Blumen wird so bange. 1847.
Schletterer in: 43 Kinderlieder. (1865.) Nr. 29.

Den Morgen seh' ich tagen. 1838.
Alfred Dregert Op. 22.

Den Stöpsel weg!
H. Marschner Op. 108. 4st.
W. Sommer in: Commers-Buch für den deutschen Studenten. 4. Aufl. (Leipzig, Gräbner 1859.) Nr. 72.

Der Frieden ruht auf Berg und Thal. 1862.
Schletterer in: 43 Kinderlieder. (1865.) Nr. 16.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Nüchterne Briefe aus Bayreuth von **Paul Lindau.** (Separat-Abdruck aus der »Schlesischen Presse«.) Breslau, S. Schottländer. 53 Seiten gr. 8. Pr. 1 M.

Bei den August-Aufführungen in Bayreuth war die sogenannte »Presse« vollständig, man kann sagen luxuriös vertreten. Alle Schattirungen und Berichte aller Art kamen dabei zum Vorschein. Dennoch waren die meisten Aufsätze, namentlich die ernst gehaltenen, einander so ähnlich, dass sie, je mehr man von ihnen las, nur den Eindruck ermüdender Einförmigkeit verstärkten. Da ist es denn erfrischend, wenn man einmal etwas anderes erblickt, als die lehrsame Kennermiene. Herr Paul Lindau war »auch dabei« und nahm sich vor, »nüchterne« Briefe für ein schlesisches Blatt zu schreiben, was ihm nicht schwer geworden sein kann, weil er sich in einer ziemlich nüchternen Umgebung befand; aber er schrieb sie zugleich schalkhaft humoristisch, nicht blos witzelnd, und darin hatte er nicht allzu viele Genossen. Von allen Berichterstattern ist er es wohl, der den Vogel abgeschossen hat. Die allgemeine Verbreitung, welche die »Nüchternen« in dieser Buchform bereits erlangt haben, ist also erklärlich. Was uns an ihnen hauptsächlich gefällt, ist nicht der Witz — denn Witze sind bei solchen Gelegenheiten billig wie Brombeeren —, sondern der ernste Sinn, welcher auf alles achtet und alles erwägt, was der Kunst förderlich sein kann. Obwohl der Verfasser sich den Musikern gegenüber als Laie einführt und gegen eine streng musikalische Prüfung sich wohl etwas sträuben würde, hat er doch manche feine Bemerkung nieder geschrieben, welche eine solche Prüfung mit Ehren bestehen dürfte. — Was er über das von Wagner tiefer gelegte und unsichtbar gemachte Orchester sagt, sei hier mitgetheilt, weil es einen Punkt betrifft, der noch längere Zeit zur Discussion stehen wird.

»Das Wagner'sche unsichtbare Orchester klingt anders als das sichtbare, an das wir bisher gewöhnt waren. Es mag sein, dass der Toncomplex der verschiedenen Instrumente, der aus der geheimnissvollen Tiefe herauf dringt, die Tonmischung reiner und in richtigerem Verhältniss wiedergiebt, als bei der Aufstellung des Orchesters vor den Augen des Publikums — ich als musikalischer Laie kann mir darüber kein Urtheil anmaassen; aber jedenfalls ist der Effect ein anderer. Der ganze musikalische Kommentar wird ein discreterer, nach meinem Geschmacke bisweilen sogar ein zu discreter. Namentlich hat mich der Klang der Blasinstrumente frappirt: durch die gleichmässige Dämpfung derselben verschwindet für das Ohr des Laien beinahe die Verschiedenheit der Farben der einzelnen Instrumente. Das fröhliche Schmettern der Trompete wird umhüllt und verliert sich in den fast gleich klingenden Tönen der anderen Blasinstrumente. Es wird eine grössere Einheitlichkeit hergestellt, das unterliegt wohl keinem Zweifel, aber wie ich glaube eine Einheitlichkeit auf Kosten der berechtigten Eigenthümlichkeit der einzelnen Instrumente. Fragmente aus der »Götterdämmerung« hatte ich bereits in den Wagner-Concerten in Berlin gehört und diese — ich habe vornehmlich den grossartigen Trauermarsch im Sinn — wirkten, wenn ich meinen Eindruck unbefangen wiedergeben darf, bei der Aufführung im Concertsaal mit sichtbarem Orchester gerade in der hochbedeutenden Instrumentirung mächtiger auf mich, als hier im Festspielhause, wo sie aus dem geheimnissvollen Schlunde herauf unser Ohr treffen. — Das Auge ist, wie man weiss, der mächtigste Vermittler und Stärker für alle andern Sinne. Aus zahlreichen bekannten Scherzen weiss man, wie auffallend schnell die übrigen Sinne ihre Dienste versagen, sobald sie des Beistandes des leitenden Auges entbehren müssen: man weiss, wie selbst ein geübter Weintrinker, wenn man ihm die Augen schliesst, nach wenigen Minuten nicht mehr im Stande ist, herben Weisswein von süssem Rothwein zu unterscheiden; wie man, wenn man einem Andern mit der flachen Hand über den Rücken streift und gleichzeitig mit der Bürste über seine eigene Brust fährt, bei diesem Andern die Täuschung hervor ruft, als ob sein eigener Rücken gebürstet würde etc. Es ist kein Zufall und nicht blos die Befriedigung einer kindischen Neugier, wenn sich das unbefangene Publikum im Concertsaal so setzt, dass es den executirenden Künstler auf der Estrade gut sehen kann, dass man krampfhaft den Hals reckt, sich auf einen Stuhl stellt u. s. w., um zu sehen, wie der Virtuose den Bogen führt. Für das weniger gebildete Ohr des Laien wird aber der Ton schärfer und charakteristischer, wenn er mit dem Auge der Bewegung des Bogens folgen kann, dessen Streichen diesen Ton den Saiten entlockt. So auch erkläre ich mir, dass ich von dem unsichtbaren einen weniger tiefgehenden Eindruck empfangen habe, als von dem sichtbaren Orchester Richard Wagner's. Vom sichtbaren Orchester empfangen wir eben die unmittelbare Wirkung; von dem den Augen entzogenen, in die Tiefe gelegten aber wird uns die Wirkung erst durch eine gleichmässige starke Dämpfung vermittelt.« (S. 7—8.)

ANZEIGER.



[182] **Novasendung 1876, No. 2**

von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., Kirchen-Cantaten. Im Clavierauszuge mit unterlegter Orgelstimme herausgegeben vom Bach-Vereine in Leipzig. Deutscher und englischer Text. Grosses Octav-Format. Plattendruck auf bestem Papier.
No. 1. Am Feste der Erscheinung Christi (Sie werden aus Saba alle kommen), bearbeitet von A. Volkland. Netto 2 M.
Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 30 Pf. netto.
No. 2. Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis (Wer Dank opfert, der preiset mich), bearbeitet von H. v. Herzogenberg. Netto 2 M.
Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 30 Pf. netto.
No. 3. Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis. II. (Jesu, der du meine Seele), bearbeitet von Franz Wüllner. Netto 2 M.
Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 30 Pf. netto.

Barth, Richard, Op. 4. **Neue deutsche Tänze** für Pianoforte zu vier Händen. 4 M.

Battmann, J. L., Op. 313. **Drei Sonatinen** für Pfte. No. 1 in Cdur. No. 2 in Gdur. No. 3 in Fdur à 1 M. 50 Pf.

Brahms, Johannes, Op. 32. No. 9bis. **Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll!** Ausgabe für tiefere Stimme mit deutschem und englischem Text. 1 M.
—— Op. 33. **Romanzen** aus L. Tieck's **Magelone** für eine Singstimme mit Pfte. Ausgabe für tiefe Stimme mit deutschem u. englischem Text. Heft 3, 4, 5 à 3 M.
—— Op. 43. No. 1bis. **Von ewiger Liebe:** »Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!« Nach dem Wendischen von Jos. Wentzig. Ausgabe für höhere Stimme mit deutschem und englischem Text. 1 M. 40 Pf.
—— Op. 43. No. 2bis. **Die Mainacht:** »Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt«, von Ludw. Hölty. Ausgabe für höhere Stimme mit deutschem und englischem Text. 1 M.

Engel, D. H., Op. 47. **Leichte Stücke** für Pfte. zu vier Händen über die schönsten Volkslieder verschiedener Nationen. Heft 2. 3 M.
—— Op. 48. **Leichte Stücke** f. Pfte. und Violine über die schönsten Volkslieder verschiedener Nationen. Heft 2. 3 M. 50 Pf.

Herzogenberg, H. von, Op. 23. **Variationen** über ein Thema von Johannes Brahms. (Aus Op. 7. Sechs Gesänge No. 5: »Mei Mueter mag mi net«.) Für Pianoforte zu vier Händen. M. 3.

Kleinmichel, Richard, Op. 26. **Sechs zweistimmige Lieder** mit Begleitung des Pfte. (Deutscher und englischer Text.) Heft 1. 5 M. Heft 2. 4 M.

Lieder aus Wales. In's Deutsche übersetzt und für eine Singstimme mit Clavierbegleitung herausgegeben von Alfons Kissner und Ludwig Stark.
Heft 4. Bilder der Erinnerung. Netto 2 M.

Löw, Josef, Op. 292. **Tonblüthen.** Zwölf melodiöse Clavierstücke zu vier Händen in fortrückenden Sextenspannungen ohne Daumenuntersatz und ohne Octaven in langsam fortschreitender Stufenfolge geordnet, als angenehme besonders rhythmisch-instructive Beigabe zu jeder Clavierschule.
Heft 1. Goldne Jugend. Heiterer Walzer. 2 M. 50 Pf.
Heft 2. Rondo à la Polka. Auf sanften Wellen. 2 M. 50 Pf.
Heft 3. Zufriedenheit. Defilir-Marsch. 2 M. 50 Pf.
Heft 4. Romanze. Alla Polacca. 2 M. 50 Pf.
Heft 5. Rhapsodie. Ariette. 2 M. 50 Pf.
Heft 6. Frohsinn. Ungarisch. 2 M. 50 Pf.

Merkel, Gustav, Op. 104. **Fantasie und Fuge** f. die Orgel. 2 M. 30 Pf.
—— Op. 105. **Einleitung und Doppelfuge** (in Amoll) für die Orgel. 1 M. 80 Pf.

Mozart, W. A., Fünf Divertissements für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Für Pianoforte u. Violine bearbeitet von H. M. Schletterer. No. 1 in F. 2 M. No. 2 in B. 2 M. 50 Pf. No. 3 in Es. 2 M. No. 4 in F. 2 M. 50 Pf. No. 5 in B. 2 M. 50 Pf.
—— **Serenade** (in Bdur) für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Bassethörner, 4 Waldhörner, 2 Fagotte und Contrafagott.
Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 4 M. 50 Pf.
Für Pfte. und Violine bearbeitet von H. M. Schletterer. 7 M.

Schubert, Franz, Op. 26. No. 2. **Hirtenchor** aus dem Drama **Rosamunde.** Gedicht von Wilhelmine von Chezy für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte. Mit Begleitung des Orchesters bearbeitet von G. H. Witte. Partitur mit unterlegtem Clavierauszug. 4 M. 50 Pf.
Orchesterstimmen. 6 M.
Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass. à 30 Pf.
(Violine 1. 2., Bratsche, Violoncell, Contrabass à 30 Pf.)

Schulz-Beuthen, H., Op. 19. **Fünf Clavierstücke** in Suitenform. 2 M. 50 Pf.
—— Op. 22. **Vier Clavierstücke** im heroischen Styl. 4 M.
—— Op. 23. **Drei Clavierstücke.** Cyklus in Sonatenform. 2 M.

Schumann, Robert, Op. 140. **Vom Pagen und der Königstochter.** Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor u. Orchester. (No. 5 der nachgelassenen Werke.) Clavierauszug zu vier Händen von Richard Kleinmichel. 6 M.

Sieber, Ferdinand, Op. 101. **Drei zweistimmige Lieder** (Gedichte von Julius Altmann) für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Einzeln: No. 1. Blühende Welt. 80 Pf. No. 2. Abendlied. 80 Pf. No. 3. Waldesstimmen. 1 M.
—— Op. 120. **O klingender Frühling, du selige Zeit!** Gedicht von Wilhelm Müller für Mezzosopran und Tenor mit Pianofortebegleitung. 2 M.

Spindler, Fritz, Op. 296. **Sechs brillante Sonatinen** für Pianoforte zu vier Händen.
No. 1. Sonatine in Cdur. 2 M. 50 Pf.
No. 2. Sonatine in Amoll. 2 M. 50 Pf.
No. 3. Sonatine in Gdur. 2 M. 50 Pf.
No. 4. Sonatine in Emoll-Edur. 2 M. 50 Pf.
No. 5. Sonatine in Fdur. 2 M. 50 Pf.
No. 6. Sonatine in Ddur. 2 M. 50 Pf.
—— Op. 300. **Waldlieder** für Pianoforte.
No. 1. Waidmannslust. 1 M. 50 Pf.
No. 2. Blaublümchen. 1 M. 50 Pf.
No. 3. Buntes Leben. 1 M. 50 Pf.
No. 4. Am stillen See. 1 M. 50 Pf.
No. 5. Waldgeister. 1 M. 50 Pf.
No. 6. Rauschende Wipfel. 1 M. 50 Pf.

Stark, Ludwig, Nachklänge. Werthvolle ältere und neuere Instrumentalsätze für das Pianoforte bearbeitet zum Unterricht wie zum Vortrag.
No. 1. Bach, Joh. Seb., Choralvorspiel »Wachet auf«. 80 Pf.
No. 2. Beethoven, L. van, Adagio ma non troppo e molto cantabile aus dem Streichquartett in Esdur. Op. 127. 1 M. 50 Pf.
No. 3. Cherubini, L., Erster und zweiter Satz aus dem Streichquartett No. 1 in Esdur. 3 M.
No. 4. —— Dritter und vierter Satz aus dem Streichquartett No. 1 in Esdur. 1 M. 80 Pf.
No. 5. Grimm, Jul. O., Zweiter und dritter Satz aus der Suite in Canonform für 2 Violinen, Viola, Violoncell u. Contrabass (Orchester) Op. 10. 1 M.
No. 6. —— Zweiter und dritter Satz aus der zweiten Suite in Canonform für Orchester. Op. 16. 1 M.
No. 7. —— Trauermarsch u. Finale aus der Sinfonie f. grosses Orchester. Op. 19. 3 M. 30 Pf.
No. 8. Krebs, Joh. Ludw., Grosse Fantasie und Fuge für die Orgel. 2 M. 30 Pf.
No. 9. Schubert, Franz, Zweiter und dritter Satz aus dem Streichquartett in Bdur. Op. 168. 1 M. 50 Pf.

Volksmelodien, Vier altschottische. Für eine Sopran- und Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von Carl Kissner. Netto 1 M.

---

[183] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 Mark.
—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 Mark.

Hierzu eine Beilage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.



Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. October 1876. **Nr. 42.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber das Gut-Komm, eine chinesische vierstimmige Laute, und über chinesische Musik. (Fortsetzung.) — Die Stimme bei dem Menschen und bei den Thieren. (Fortsetzung.) — Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Lieder und Gesänge für eine Singstimme [Compositionen von Gustav Hasse, Gustav Dullo, H. Posseldt, August Lindner und Friedrich Julius Urban]). — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Ueber das Gut-Komm,
eine chinesische viersaitige Laute, und über chinesische Musik

von

Prof. Dr. von Schafhäutl.

(Fortsetzung.)

Wenn Terpander durch seine Musik die Lesbier von schweren Krankheiten curirte, Ismenias, der Thebaner, durch seine Melodien den Böotiern ihren marternden Hüftschmerz vertrieb, der sonst durch kein arzneiliches Mittel zur Ruhe gebracht werden kann, so spüren wir dagegen von unserer heutigen Musik auch gar keine der der alten auch nur im mindesten vergleichbare Wirkung. Was an unserer gegenwärtigen Musik noch irgend eine Wirkung auf die Menschen hervorbringt, das ist indessen weniger die Musik selbst als ihr Rhythmus, der auch auf die Kameele der Caravanen anregenden Eindruck macht.

In unseren grossen und kleinen Concerten sitzt alles so ruhig, die Köpfchen der Damen mustern Gallerie und Logen, und wenn ja etwas bewegt wird, so sind es höchstens die Hände, und da bewirkt diese Bewegung mehr das Individuum als seine Musik selbst. Die Kunst überhaupt, um mit Hartmann zu reden, bewirkt nur noch eine mit halber Aufmerksamkeit zur Erholung von den Mühen des Tages genossene Zerstreuung, ein Opium gegen die Langeweile oder eine Erheiterung nach dem Ernst der Geschäfte.

Uebrigens haben wir vielleicht doch noch eines, aber nur ein einziges Beispiel von der Wirkung unseres modernen Gesanges auf das Gemüth der Menschen in der sogenannten Marseillaise, die als eigentlich betitelter »Schlachtgesang der Rheinarmee« mit Marseille gar nichts zu thun hatte. Als Kind der Revolution hatte sie die erhitzten, freiheitstrunkenen Gemüther der Franzosen noch mehr angeregt, was namentlich unser armes Deutschland nicht unbedeutend empfand.

Klopstock grüsste bekanntlich den Componisten Rouget de Lisle 1797 in Hamburg mit dem nicht unberechtigten Ausrufe: »Sie schrecklicher Mann, Sie haben 50,000 braver Deutscher mit Ihrem Gesange erschlagen!«

Es waren drei Elemente beisammen, aus welcher sich dieser Erfolg entwickelte:

1) Der Enthusiasmus eines nun entfesselten, für ein Ideal der Freiheit glühenden Franzosen;
2) Flammenworte, aus dieser Gluth entsprossen: *Allons enfants de la patrie, Le jour de gloire est arrivé;*
3) der Marschrhythmus einer Melodie, die, wenn auch bekannt, vortrefflich zu den Flammenworten passte, die erst so recht illustrirt; was Herder meinte, als er sprach: »Ordnet der Tonsetzer überhaupt seine Töne noch dahin, dass sie entweder uns gewohnte oder uns überraschende, höchst erfreuende Lieblingsgänge unserer Herzensmelodie enthalten, so entgeht ihm unsere Mitempfindung nie.«*)

Aber wir leben ja noch überdies im Abendlande und im Norden, und so bleibt uns, was der Süden, der Morgenländer fühlt, wohl für immer ein Räthsel, und um wieder mit Hartmann zu sprechen: »Die transcendenten Ideale einer schwärmerischen Jugend liegen weit hinter uns«, ja um weit mehr als ein Jahrtausend unserer Zeitrechnung die Wunder der antiken Musik. Aber auch jetzt noch sind die Kinder des Südens und Ostens andere Wesen, als wir in unserm eiskalten ernsten Westen; auch jetzt noch schlagen die Herzen unter einer wärmeren Sonne wärmer und höher, ein blumenreiches Leben und Schaffen spriesst aus dem höher schlagenden Herzen der Kinder des Südens, während wir in unserm eiskalten Norden die Ausgeburten unserer nüchternen, kalten Contemplation so selbst genügsam für Ausflüsse und Schöpfungen des Herzens und des Gefühles halten und vergöttern.

Wenn nach einer allgemeinen Meinung die erste Sprache Sprachgesang war, so sind es die Sprachen des Südens und des Orients zum Theil noch, und die Sprache der Griechen war Gesang und ihre Accente waren, wie ich so oft erinnerte, musikalischer, nicht metrischer Natur. Welche spätere abendländische Sprache war im Stande sich zu einem solchen rhythmischen Wohllaute zu verklären, die aus den classischen Rhythmen dieser Sprache noch zu uns herüber klingt? Der Abendländer muss erst mühsam sein Ohr an die Musik und den Rhythmus dieser Sprache gewöhnen, und doch bleibt sehr häufig das abendländische Ohr für die eigentlichsten zarten Lasuren dieser Sprache taub.

Wenn sich in der Sprache die Natur der Völker, die sprechen, abspiegelt, so ist schon aus der Musik der Sprache zu schliessen, dass die Natur und das Gefühl und das Gehör dieser Völker ein feineres gewesen sein müsse, als das unserer Gegenwart. Wenn uns Cicero erzählt, dass, als der Redner Carbo durch ein richtig gewähltes Schlusswort seine oratorische Periode zu einem musikalischen Gebilde erhob, das ganze zu-

*) Der verehrte Herr Verfasser wird wohl nicht in Abrede stellen, dass zahllose andere Tonstücke musikalisch ganz in derselben Weise wirken, wenn auch weniger geräuschvoll. Eine Wirkung wie z. B. bei der Marseillaise tritt dann ein, wenn sich andere zeitweilig mächtige Vorstellungen mit der Musik verbinden; eine solche Verschmelzung umgiebt derartige Werke mit einem Glorienschein, der aber oft mehr durch den Zufall, als durch den künstlerischen Gehalt des betreffenden Tonstückes erworben ist. *D. Red.*

hörende Volk in einen gewaltigen Jubel über die Musik und die Schönheit dieser Schlussperiode ausbrach; wenn sich dieselbe Erscheinung über eine numerische Periode des Cicero selbst in seiner ersten Rede gegen den Verres wiederholte, — so war es diese Zuhörerschaft, der römische Pöbel, mehr noch ohne Schulbildung als der unsere — und dieser Pöbel war von dem Wohllaut eines Satzbaues so entzückt, dass er in lauten Jubel vor dem ganzen versammelten Senate ausbrach!

Man versuche so etwas bei unserem Pöbel. Wie stumpf und gleichgiltig sitzt unser gebildeter Pöbel in unseren Theatern, z. B. vor manchem Gebilde dramatischer Tonkunst und ist im Stande stundenlang die greuliche Verhunzung unserer edlen deutschen Sprache nicht nur zu erdulden, sondern auch noch zu beklatschen — als ob kein Lessing, kein Goethe, kein Schiller, kein Jean Paul durch mehr als ein Jahrhundert lang alle Höhen, Tiefen, alle Kraft, Schönheit und Mannigfaltigkeit der deutschen Sprache ihren Vätern und Grossvätern erschlossen hätte!

Bei den antiken Sprachen, den Sprachen des Orients, gehörte allerdings das musikalische Element zum Wesen des Wortes.

Selbst bei der mongolischen Sprache giebt der musikalische Accent dem Worte, das blos zur Unterlage dient, erst seine sprachliche Bedeutung.

Bei uns hat sich die Musik längst vom Worte getrennt. Sie geht nicht mehr aus dem Worte hervor, sie ist höchstens eine Zugabe zum Worte, eine Zugabe, die sich erst dem Worte accommodiren muss. Die Orientalen musiciren aus den Worten heraus; wir musiciren erst ins Wort hinein. Darum findet wohl das poetische Wort der orientalischen Völker in unserem Herzen Anklang; ihre Musik dagegen nicht. So wenig der Abendländer geeignet ist, die Musik orientalischer Völker zu verstehen, so wenig ist der Orientale organisirt, bei unserer schönsten Musik etwas anderes zu empfinden als Langweile.

Als der verstorbene Oberbaurath v. Gärtner vom Könige Ludwig von Bayern nach Athen gesendet wurde, um dort die Residenz für den neuen König von Griechenland zu erbauen, befand sich unter den Künstlern, die seine Begleitung ausmachten, ein vortreffliches Männer-Quartett. Es wurde hier in München oft bewundert, und man war überzeugt, dass es auch unter den Griechen noch mehr Bewunderung erregen würde. Allein der Erfolg war gerade der entgegengesetzte. Den Griechen behagte überhaupt die Harmonie nicht; sie zerstöre die Melodie, sagten sie, und die ganze Vortragsweise erklärten sie als unanständiges Geplärre. Dagegen sind auch unserem Ohre ihre beliebtesten Gesänge nichts weniger als ergötzlich. Der Nasalton allein, der übrigens für den Gesang der meisten orientalischen Völker charakteristisch ist, war hinreichend, abendländischen Ohren jeden Genuss unmöglich zu machen; aber gerade dieser Nasalton klingt den südlichen Völkern ausserordentlich süss. In ihren liturgischen Gesängen ist der Nasalton seltener zu bemerken, so war z. B. Donius von dem Vortrage griechischer liturgischer Sänger so entzückt, dass er sie den liturgischen Sängern seines Zeitalters als Muster hinstellte.

Das Missfallen der orientalischen Völker an unserer abendländischen Musik ist allgemein.

Im Jahre 1793 schickten bekanntlich die Engländer den Lord Macartney als britischen Gesandten mit grossem Gefolge an den chinesischen Kaiser Kien-loung. Unter dem Gefolge des Lords befand sich eine vollständige musikalische Kapelle. Der Eindruck der Productionen dieser Kapelle auf die chinesischen Hörer war nichts weniger als der erwartete. Sie erklärten offen: Für unser Ohr ist eure Musik nicht; eure Ohren müssen ganz anders organisirt sein als die unserigen. Dagegen liefen die Officiere des Lords aus dem chinesischen Theater, nachdem sie die ersten Proben chinesischer Musik gehört hatten. Sie verglichen die Wirkung des chinesischen Orchesters mit dem Durcheinander auf dem St. Bartholomä-Jahrmarkte in London, von dessen musikalischen Leistungen man sich noch heute alljährlich in London überzeugen kann. Wie viel bei solchen Urtheilen auf die Individualität, auf ruhige, ausdauernde Untersuchung, Gewohnheit ankommt, beweist das Urtheil des Sir George Staunton über eine chinesische historische Oper mit Recitativen, Arien und Chören, welche allen Theilen der anwesenden Gesandtschaft viel Vergnügen machte, und Bischof Hurd fand in den religiösen Gesängen der Chinesen Anklänge an die liturgischen Gesänge der Griechen.

Ueberall stimmt ein näheres Eingehen in eine uns noch so neue und fremde Erscheinung stets anders, als wenn wir unser Urtheil nach dem ersten Eindrucke fällen.

So sind die französischen Missionäre in China, die alle Musiker waren und einen grossen Theil ihres Lebens in China zubrachten, voll des Lobes über chinesische Musik.

Der Missionär, dem wir wohl unbedingtes Zutrauen schenken können, ist der P. Amiot. Er kam 1750 nach China, wurde als gewandter Mathematiker von dem ausgezeichneten Kaiser Kien-long nach Peking gerufen, lebte dort 44 Jahre und starb 1794, wenige Jahre vor seinem kaiserlichen Freunde. Amiot hatte sich mit der Sprache der Chinesen und Tartaren in dieser langen Reihe von Jahren vollkommen vertraut gemacht. »Als ich in China ankam,« sagte er selbst, »war meine erste Aufgabe mich mit der Sprache und den Sitten der Einwohner bekannt zu machen.« Amiot spielte das Clavier und die Querflöte.

Amiot erzählt gleich im Eingang seiner Abhandlung: Er habe den Chinesen die schönsten Sonaten, »charakteristische« damals wie gegenwärtig betitelt, »die Wilden«, »die Cyklopen« (vom Autor selbst so benannt) des damals vergötterten Rameau auf dem Claviere vorgespielt, ihnen die süssesten, brillantesten Arien aus der Sammlung des damals grössten Flötenspielers seiner Zeit — Blavet — vorgetragen; alles machte nicht den geringsten Eindruck auf seine Zuhörer. Ich sah, sagt er, auf ihren Physiognomien, die Gleichgiltigkeit und Zerstreutheit ausdrückten, dass ich ihnen nichts weniger als Vergnügen gemacht hatte. Als ich sie eines Tages bat, mir offen ihre Meinung über unsere Musik zu sagen, antworteten sie so höflich als nur möglich: »Unsere Ohren sind nicht geschaffen für eure Melodien, ebensowenig als eure Ohren für unsere Melodien.« Einer der ersten Lehrer der Hofmusik seiner kaiserlichen Majestät erklärte ihm: unsere Musik geht durch unser Ohr in's Herz und die Seele hinein. Wir fühlen, wir begreifen das, — das was ihr uns vorgespielt habt, macht den Effect nicht auf uns. Eure Concerte sind heftige Executionen für die Ausführenden, aber eher eine Marter für die Zuhörenden, in eurer Musik jagt ihr, dass ihr fast den Athem verliert; wir gehen in unserer Musik einen ernsten gemessenen Schritt; ihr liebt das Complicirte, wir das Einfache, Klare.

Gerade diese nicht vereinzelten, sondern immer wiederkehrenden Urtheile über unsere Musik, fährt Amiot fort, brachten mich zu dem Entschlusse, die Musik der Chinesen zu studiren und ihre Theorie gründlich kennen zu lernen.

Amiot hatte 69 chinesische Autoren, welche über Musik schrieben, durchstudirt und daraus sein *Mémoire de la Musique des Chinois tant anciens que modernes* geschaffen.

Diese Studien indessen und sein fortschreitendes Hineinleben in die chinesische Welt machten ihn bald zum Bewunderer der chinesischen Musik. Er beschreibt ein chinesisches feierliches Fest zu Ehren der Vorfahren, an welchem der Kaiser selbst Antheil nimmt. Die Chinesen sind überzeugt, dass die Vorfahren selbst zu dieser Zeit aus dem Himmel herabsteigen, um die Ehrenbezeugungen zu empfangen, welche ihnen

die Gesellschaft bereitet hat. Sobald der Sohn des Himmels, der Kaiser, vortritt, wird er von einer feierlichen Hymne empfangen.

Der Autor ist überzeugt, dass die ersten Töne dieser feierlichen Hymne bis in die Seele dringen und in dem Herzen die süssesten Gefühle erregen, deren es überhaupt fähig ist. Daraus lässt sich überhaupt, fährt er fort, erklären, wie die Musik bei den Alten solche Wunder hervorbringen konnte, während unsere Musik mit all ihrer Harmonie beinahe spurlos an unserm Herzen vorüberrauscht.

Die chinesischen Schriftsteller erklären die Musik für eine Art Sprache, deren sich die Menschen bedienen, um die Gefühle auszudrücken, von welchen sie ergriffen sind. Sind wir betrübt, schreiben sie, hat uns ein Unglück betroffen, so drückt unser Gesang Traurigkeit oder Mitleid aus. Erfüllt ein Gefühl von Freude unser Herz, so ist das an unserer Stimme zu erkennen. Die Worte sind nicht abgebrochen; jede Silbe ist deutlich ausgesprochen und auch mit grösserer Geschwindigkeit. Sind wir zornig, so ist der Ton stark und drohend; sind wir gegen Jemand von Respect durchdrungen, so ist der Ton sanft, einnehmend, bescheiden; wenn wir lieben, so hat der Ton nichts Rauhes, Polterndes. Mit einem Worte, jede Leidenschaft hat ihren eigenen Ton und ihre eigenthümliche Sprache.«

Wir lernen auch aus dieser Aeusserung, dass die Musik der Orientalen mit ihrer Sprache, mit ihrem socialen und ihrem inneren Leben weit mehr eins ist, als dies bei unserer Musik der Fall zu sein pflegt, und dass man über das Wesen und Wirken der orientalischen Musik überhaupt kein richtiges Urtheil fällen kann, wenn man sich nicht mit dem Leben und Fühlen dieser Völker und vor Allem mit ihrer Sprache vertraut gemacht hat. Ich will hier noch zum Belege des Gesagten ein anderes Beispiel anführen, den bekannten Reisenden, später als Consul wirkenden Usko, der, selbst ein tüchtiger Musiker, sich Ende des vergangenen Jahrhunderts 15 Jahre lang im Orient herumtrieb, sich in Syrien, Aegypten, Persien aufgehalten und die Musik dieser Länder natürlich genau kennen gelernt hatte.

Er erzählt, dass, so abscheulich ihn Anfangs die Musik dieser Völker angewidert, doch, je mehr er sich mit der Sprache und den Sitten dieser Völker vertraut gemacht, ihn auch diese Musik immer mehr und mehr angezogen, ja zuletzt so ergriffen und entzückt habe, wie gar keine europäische Musik. Er erzählt von einem Chore orientalischer Sängerinnen im Harem des Pascha von Aegypten, dessen Gesang ihn mit einer Wehmuth erfüllte, die alle Tiefen seines Herzens durchbebte.

Aber auch unsere abendländische Musik stammt aus dem Orient, ja sie ist erst durch die Kirche nach dem Abendlande verpflanzt worden; auch sie war, wie der Anfang jeder Musik, Sprachgesang; so war es der Psalmgesang, die Psalmodie, welche die einzige wirkliche Musik der damaligen Zeit geworden. Wir erfahren durch Gregor von Tours, dass der wilde König Chilperich I., der Merovinger (ermordet 584), so entzückt über den Psalmgesang der Geistlichen war, dass er Bischöfe und Cantoren an seiner Tafel um sich her versammelte, wo sie, Chor gegen Chor, wie in der Kirche psalliren mussten. Dabei war der damalige gallicanische Choral noch viel einfacher als der römische Choral, der erst durch Karl den Grossen in Frankreich eingeführt wurde. Die Psalmodie war also die erste Hoftafelmusik.

Es ist und war die rhythmische Wort- und Sprachmusik die erste Musik aller musicirenden und singenden Völker, sie ist es noch in von dem Treiben der Gegenwart wenig berührten Gegenden, z. B. den tieferen Alpen, ja sogar in Italien. Ich war erstaunt im Lande der Rossini, Bellini in kleineren Städten auch keine Spur von einer Melodie zu hören, welche an die moderne italienische Musik auch nur erinnert hätte.

Als wir im October des Jahres 1844 in der Villa dei Parigi zu Torre dell' Annunziata, eine Viertelstunde von Pompeji entfernt, wohnten, unterhielt uns die Tochter der Wirthin Abends durch sehr brillante Vorträge auf dem Flügel. Sobald jedoch der Morgen graute, erscholl aus der Tiefe des Hofes ein heller Gesang, der in seiner Weise ein Jahrhundert zurück lag hinter Rossini, Bellini etc. Es war eine ausgesprochene Choralmelodie an ein *Salve regina 6ti toni* erinnernd, dabei die Quarte in die Höhe gezogen, die Sexte nach unserer Scala etwas abwärts schwebend. Mein Freund war nichts weniger als erbaut über die fremde wilde Melodie, die ihn aus seinem Schlummer störte. Die Sängerin war ein Küchenmädchen mit schwarzen buschigen Haaren, die zuerst nach ihrer Weise den Morgen begrüsste. Es ist sehr merkwürdig, dass alle diese unentstellten musikalischen Gefühlsergiessungen bei allen nur etwas zum Selbstbewusstsein gelangten Völkern eine grosse Familienähnlichkeit besitzen.

(Schluss folgt.)

Die Stimme bei dem Menschen und bei den Thieren.

(Nach dem Französischen des Emil Blanchard.)

IV.

(Schluss.)

In Ermangelung einer articulirten Stimme bildet sich durch verschiedene künstliche Mittel eine Art von Sprache aus, die immerhin vor der Pantomime den Vorzug verdient, deren sich die unter die Stämme der Wilden verschlagenen Reisenden bedienen. Es ist eine wahrhaft eigenthümliche und sehr interessante Thatsache, dass die in Gemeinschaft lebenden jungen Taubstummen, bevor sie noch irgend einen speciellen Unterricht erhalten haben, sehr bald Mittel erfinden, sich verständlich zu machen und die diesfallsigen Bezeichnungen so sicher feststellen, dass sie hinsichtlich der durch Gesticulationen, Berührungen oder Mienenspiel ausgedrückten Wünsche oder Empfindungen nicht leicht irren. Leute, welche das Unglück haben, mehrere des Gehörs beraubte Kinder zu besitzen, bezeugen dies. Das Beispiel des Verkehrs, der sich unter Individuen ausbildet, denen die Sprache mangelt, führt die Gedanken nothwendig auf die Vorgänge in dem Leben gewisser Thiere hin. Je nach der Gattung besitzen die Säugethiere eine Stimme, welche mehr oder weniger verschiedener Betonungen und Inflexionen fähig ist; sie bedienen sich derselben, um ihre Triebe und Wünsche auszudrücken und sich Aufforderungen oder Warnungen mitzutheilen. Man behauptet oft, die Thiere könnten nur Schreie ausstossen; allein diese Behauptung ist zu allgemein. Die Katze sagt: *miau*, mit ganz deutlicher Aussprache eines Lippenbuchstaben und dreier Vocale; das Wort ist vollständig ausgebildet, man könnte es für chinesisch halten. Das Thier gebraucht es auf unzählige Arten, deren jede ihre Bedeutung hat. Wünscht es Gesellschaft herbei zu locken, so giebt es seine Anwesenheit mit starker, weithin schallender Stimme zu erkennen; verlangt es seine Mahlzeit, will es die Thüre geöffnet haben, um sich fort zu begeben, so nimmt es einen sanften, gezogenen Ton an; es ist dies der Ton der Bitte. Lässt die Erfüllung des Wunsches auf sich warten, so wird der Ton stärker und verräth Ungeduld. Es giebt ein langsames, schwaches Miau, das man übersetzen könnte: Ach, wie ich mich langweile! nicht minder ein schmeichelndes Miau voll artiger Modulationen, wodurch sich der Wunsch zu gefallen ausdrückt. Die Katze sagt auch ganz deutlich: *rongrong*, ein

wirkliches aus Trillern und Nasenbuchstaben gebildetes Wort; die Zunge und das Gaumensegel führen die Bewegungen aus, die wir aus eigener Erfahrung kennen. Dieses *rongrong* ist bald eine Art von Danksagung, bald die Aeusserung einer grossen Freude. In Folge feindseliger Empfindungen gegen ein Individuum seiner eigenen Race, oder aus Eifersucht wegen eines Rivalen, pfaucht und knurrt das Thier, dem man allzu grosse Herzlosigkeit vorwirft, auf verschiedene Weise dem Gegner ins Gesicht, indem es Drohungen und Flüche ausstösst. Von der Liebe beherrscht, bringt uns der Kater eine Sprache zu Gehör, die einen ungemeinen Reichthum von Ausdrücken bekundet; während die Kätzin ganz kokett miaut, lässt er, die Töne modulirend und dehnend, die Stimme anschwellen; das *miau* klingt wie eine sanfte Klage, das *rongrong* wie ein beglücktes oder leidenschaftliches Erbeben; allein um alles deuten zu können, müsste man selbst eine Katze sein.

Der Säugethiere, welche im Stande sind, Silben zu articuliren, giebt es nicht viele: die Schafe lassen unabänderlich ihr monotones *bä* ertönen, das nicht angenehm klingt, zumal da es die Stupidität des Thieres anzudeuten scheint. Nichtsdestoweniger ist es interessant, diesen eigenthümlichen Ausdruck der Stimme zu constatiren; derselbe wird durch die vorspringenden und fleischigen Lippen verursacht. Die langarmigen Affen der Insel Java schreien wüthend: *ra-ra*, wenn sie Furcht einjagen wollen; es scheint im Allgemeinen, dass die Thiere die Kehllaute leichter hervorbringen können, als alle übrigen. Der Hund, der doch hinsichtlich des Gedächtnisses, der Anhänglichkeit und der Intelligenz so begabt ist, hat nur Geschrei: er bellt. Kurze und heftige Ausstossungen der Luft mitten durch die Stimmritze bewirken diese so bekannten abgerissen zum Vorschein kommenden Töne; das Kläffen ist nur die weichere Form; es dient zum Ausdrucke der Freude. Das Heulen entsteht durch eine fortgesetzte Luftausströmung und durch eine starke Resonanz im Schlunde; es wird durch tiefen Kummer oder lebhaften Schmerz verursacht. Noch mehr als durch die Stimme äussern die Hunde ihr Begehren durch Wedeln, durch den Ausdruck ihrer Züge und durch Berührungen mit der Schnauze. Unter einander scheinen sie sich trefflich zu verständigen, wenn es sich darum handelt, eine Expedition in's Werk zu setzen; sie geben sich wechselseitig Kenntniss von dem Vorhandensein eines Gegenstandes, der nach ihrem Geschmacke ist. Wir sahen einmal auf der Mitte einer Wiese von Wohnungen weit entfernt einen abgehäuteten Ochsen, der mehrere Tage liegen gelassen worden war. Ein einzelner Hund, wahrscheinlich durch den Geruch angezogen, entdeckte ihn und kehrte in das Dorf zurück, um seine Bekannten von dem Funde in Kenntniss zu setzen; eine Stunde darauf war der Cadaver von den Zähnen einer enormen Bande von Hunden völlig zerstückelt.

Die Gelegenheiten, die Sprache der Thiere im Zustande der Freiheit zu beobachten, sind selten; alle Thiere fliehen den Menschen, was ihrerseits ein Beweis von grosser Klugheit ist. Gefangen, des Verkehrs mit ihresgleichen beraubt, werden sie schweigsam und beschränken sich darauf, hin und wieder Schreie auszustossen oder ein Murren vernehmen zu lassen. Wenn ein menschliches Wesen als Gefangener in einer Familie von Schimpansen festgehalten würde, so dürfte er wohl zu demselben Extreme gelangen. Reisende haben zuweilen Affen beobachtet, welche sie genau sehen und hören konnten; sie bemerkten stets, dass jede Aeusserung der Stimme ihre Bedeutung für den Moment oder für den Verkehr hatte, der zwischen den Einzelnen stattfand. Die langschwänzigen Affen, die graziösesten, muntersten und niedlichsten unter allen afrikanischen Affen, vereinigen sich zu mehr oder weniger zahlreichen Gruppen. Während sie gewöhnlich auf Bäumen wohnen, steigen sie nur mit grosser Vorsicht auf den Boden herab, einzig und allein um zu stehlen. Wenn eine Expedition geplant wird, so rückt die Bande unter der Leitung eines Anführers aus — stets eines alten Männchens —, der die Erfahrung des Menschen und des Thieres besitzt. Die Truppe setzt sich zuerst vorsichtig in Bewegung, indem sie die höheren Zweige erklimmt; von Zeit zu Zeit klettert der Anführer auf einen der hervorragendsten Gipfel und durchmisst mit seinen Blicken die Weite. Ist er befriedigt, so giebt er es durch Kehllaute zu erkennen, die Gesellschaft zeigt sich beruhigt; ist er aber bedenklich gemacht, argwöhnisch oder erblickt er eine Gefahr, so stösst er einen eigenthümlichen Schrei aus; diese Warnung missversteht keiner; in Unordnung zieht sich die Bande zurück. Die Diebegesellen begeben sich auf die den Feldern zunächst stehenden Bäume und springen auf die Erde. Sodann beginnt eine gräuliche Verwüstung unter der Hirse und dem Mais. Die Sajous, diese kleinen artigen südafrikanischen Affen, die man in allen Menagerien findet, geben auch Proben des Besitzes einer unarticulirten Stimme zur Mittheilung unter sich. Als der Naturforscher Rengger eines Tages am Saume eines brasilianischen Waldes hinschlenderte, befasste er sich damit, die Purzelbäume einer Familie Sajous zu beobachten; einer derselben, der sich von den übrigen entfernt hatte, entdeckte einen mit Früchten beladenen Orangenbaum. Ohne sich die Mühe zu nehmen sich umzuwenden, liess er einige kleine Schreie ertönen und flog wie ein Pfeil darauf los; seine Gesellschaft hatte ihn verstanden; augenblicklich versammelte sie sich auf dem Baume, überaus glücklich, die schönen Orangen zu kosten. Wenn die Menschen nicht das articulirte Wort besässen, so würde es ihnen doch keineswegs schwer fallen, durch Laute oder Schreie mit verschiedener Betonung, Intensität, Resonanz und durch mannigfaltige Combinationen eine Sprache zu bilden. Ein solches Idiom würde allerdings niemals den Werth der Sprache eines Homer, Dante, Shakespeare oder Bossuet erreichen; allein es würde den wesentlichen Lebensbedingungen genügen. Wenn man diesen Gedanken eines zwar imaginären aber immerhin möglichen Communications-Modus verfolgt, so erhält man einen Begriff von der mehr oder weniger beschränkten Sprache der Thiere.

Der Ton der Stimme bei den Säugethieren ist ein wesentlich verschiedener sowohl hinsichtlich der Stärke und Höhe, wie auch der Klangfarbe; bis zu einem gewissen Maasse lassen die Eigenthümlichkeiten der Bildung des Kehlkopfes die Ursachen erklären. Das Hornvieh hat schlappe, wenig hervorstehende Stimmbänder, dieselben können sich weder einander sehr nähern, noch mit besonderer Kraft vibriren; sie geben nur tiefe Töne: das Brüllen des Rindes. Die Nagethiere: Kaninchen, Hasen, Eichhörnchen und Mäuse, haben zarte schneidige Stimmbänder und stossen deshalb scharfe Töne aus. Einzelne Gattungen mehrerer Gruppen von Säugethieren haben Luftsäcke, welche sich nach innen gegen den Kehlkopf öffnen und eine ungewöhnliche Resonanz verursachen. Mehrere Arten von Affen sind bemerkenswerth durch die ausserordentlich grosse Entwicklung dieser Säcke; sie besitzen die weithin schallendsten Stimmen. Die Heulaffen, welche man auch Stentors nennt, die Bewohner der dichtesten Wälder der neuen Welt, stossen ein Geheul aus, das man nach Humboldt auf eine Entfernung von anderthalb Kilometer hört, nach anderen Reisenden sogar noch weiter. Bei den Elephanten können die Seitenknorpel des Kehlkopfes sich nicht berühren: die Stimmbänder, welche eine schräge Richtung haben, sind für eine starke Spannung wenig empfänglich: daher eine dumpfe Stimme, jedoch sehr mächtig. Wenn man es dahin bringen könnte, die Verrichtungen des Kehlkopfes bei den Thieren während des Ausstossens der Stimme zu beobachten, so wäre man sofort mit der sehr eigenthümlichen und instructiven Function der Stimmritze bekannt. Die Schwierigkeit scheint jedoch unüberwind-

lich, da man auf den guten Willen der Thiere kaum zählen kann; nichtsdestoweniger verzweifelt Herr Mandl, voll Vertrauen auf seine Gewandtheit in Anwendung des Kehlkopfspiegels, keineswegs am Erfolge; er weiss, dass man durch Geduld die grössten Hindernisse besiegt.

Nach dem Menschen nehmen unter allen lebenden Wesen die Vögel den ersten Rang in dem Concerte der Natur ein; sie beleben das Land, die Wälder, die Gärten durch eine Unzahl von Lauten und Gezwitscher, womit sie die Freude am Dasein auszudrücken scheinen. Dieses köstliche Geplauder und der ungemein reizende Gesang in den Hochwäldern haben mehr als einmal schon den Naturforscher veranlasst, eine Untersuchung der Structur und des Mechanismus, dessen sich die niedlichen Geschöpfe bedienen, zu unternehmen. George Cuvier hat genau den Punkt entdeckt, wo die Stimme entsteht. Die Vögel besitzen zwei Kehlköpfe, einen am oberen Ende der Luftröhre, den anderen an deren Basis. Der letztere allein erzeugt die Töne, der erstere dient blos zur Resonanz. Ein einfaches Experiment beweist dies: wenn man die Luftröhre in der Mitte durchschneidet, so kommt die Stimme dennoch zum Vorschein. Das Stimmorgan stellt sich als eine Art Kästchen dar, das die Anatomen mit dem Namen »Trommel« bezeichnen. Es ist aus den letzten Ringen der Luftröhre und den ersten der Bronchien gebildet. Meistentheils ist der Kehlkopf in der unteren Partie getheilt, bald durch den Vereinigungspunkt der Bronchialröhren, bald durch eine verknöcherte zur Befestigung eines Membrans dienende Zunge, die vom inneren Rande jeder dieser Röhren aufsteigt und die Stimmritze mit einem entgegenstehenden Vorsprunge begrenzt, dessen Rand elastisch ist. In gleicher Weise übernehmen zwei Zungen die Rolle der Stimmbänder; sie werden durch einen entweder sehr einfachen oder sehr complicirten Apparat von Muskeln gespannt oder gelockert. Die bei den Vögeln ungemein mannigfaltige Stimmeigenthümlichkeit und Gewandtheit entspricht der sehr grossen Verschiedenheit in dem Detail der Structur des Kehlkopfes und in der Bildung der Luftröhre.

Als Freunde der Geselligkeit bewohnen die Papageien in zahlreichen Truppen das schönste Klima der Welt und haben das Bedürfniss zu plaudern, das in keiner Weise in der Gefangenschaft abnimmt. Wenn mehrere Individuen zusammentreffen, so scheinen sie sich zuweilen nicht endenden Conversationen hinzugeben. Aufmerksam auf jede Stimme, ja sogar auf jedes Geräusch ahmen es die Papageien mit erstaunlicher Leichtigkeit nach; eben so leicht ahmen sie die articulirte Sprache des Menschen nach, und dieses Phänomen ist noch nicht aufgeklärt. Die Bewegungen der Zunge haben ohne Zweifel einen wesentlichen Theil an der Hervorbringung der Töne, aber die Natur der Resonanz führt zu der Annahme einer besonderen Thätigkeit des oberen Kehlkopfes. Die über diesen Gegenstand schwebenden Untersuchungen werden vielleicht noch einiges Licht über eine der eigenthümlichsten Fähigkeiten verbreiten, von denen diese Thiere ein Beispiel geben. Im Allgemeinen nimmt man an, dass die Papageien mit den Phrasen, welche sie gelernt haben, keinen Sinn zu verbinden wissen; das ist keineswegs absolut richtig. Unter gewissen Umständen drücken einzelne derselben, welche besonders begabt und sorgfältig unterrichtet sind, durch Worte einen Zuruf oder ein Verlangen aus und erwarten hiervon die gewünschte Wirkung; sie geben auf ein Zeichen, eine Frage die passende Antwort. Es schien natürlich, anzunehmen, dass die Papageien die Sprachfähigkeit einer besonderen Bildung der Zunge verdanken; wenn man jedoch die Elster, die Amsel und den Staar hört, so zweifelt man daran. Diese Vögel haben eine sehr kleine Zunge und sind doch in der Hervorbringung articulirter Töne gar nicht behindert. Diese Thatsache bildet einen neuen Beleg für die Thätigkeit des oberen Kehlkopfes. Ein durch sein Sprechtalent merkwürdiger Staar, den wir zu beobachten Gelegenheit hatten, kannte die Bedeutung verschiedener Worte sehr wohl; in gutem Französisch drückte er seine Wünsche aus, indem er dabei mit den Flügeln schlug. Das niedliche Thier badete gern und forderte öfters Wasser; wenn man die Wasserflasche nahm, rief er: *Viens vite, viens vite!* mit einer stets zunehmenden Energie, falls man ihn warten liess.

Die Mehrzahl der kleinen Vögel hat Appellrufe, Rufe der Freude oder des Schreckens, des Streites; alle diese Aeusserungen der Stimme, welche ihre Töne von Vocalen und Consonanten herleiten, zeigen, wie leicht und natürlich bei diesen Geschöpfen die Aussprache ist. Die durch ihren Gesang ausgezeichneten Gattungen haben einen sehr complicirten Stimmapparat; allein diese einfache Constatirung ist nicht hinreichend, die Verrichtungen der Kehle zu erklären. In Ansehung der Gesammtqualität der Stimme, der Kraft, des Klanges, des Schmelzes übertrifft die Nachtigall alle übrigen Sänger der Wälder. Die Töne wechseln zwischen Heiterkeit und Klage immer melodisch; die Rouladen erneuern sich stets reizend. Die Nachtigallen erlangen dieses Talent nur nach fortgesetzter Uebung, die jungen sind im Allgemeinen ziemlich mittelmässig; von der Natur besonders begünstigte Individuen bringen, wenn sie allein sind, ihre Kunst zur grössten Vollendung. Von allen kleinen Waldvögeln besitzen blos die Männchen eine schöne Stimme; sie singen, um die Gefährtinnen anzulocken, welche dieses Talent nicht theilen. Wenn sie auch einen grossen Theil des Jahres schweigen, so erwacht in ihnen um die entsprechende Jahreszeit eine gesteigerte nervöse Thätigkeit, das Blut strömt den Stimmorganen zu; die Finken, Nachtigallen und Grasmücken beginnen oder fangen wieder an zu singen. Später werden wir vielleicht auf den Gesang der Vögel zurückkommen und hoffen bis dahin durch die wissenschaftlichen Forschungen neues Licht erhalten zu haben.

München. *L. v. St.*

Hoffmann von Fallersleben's
Verzeichniss
musikalischer Compositionen zu seinen Liedern.

(Mitgetheilt von **E. Hille.**)

(Fortsetzung.)

Der Frühling hat es angefangen. 1835.
D. Elster: Kindheit Nr. 21.
B. E. Philipp in H. v. F. 50 Kinderliedern Nr. 46.

Der Frühling hat sich eingestellt. 1836.
D. Elster: Kindheit Nr. 15.
L. Hahn in Methfessel's Musik. Bouquet 1847. Nr. 4.
E. Kuhn Op. 64. 3st.
A. Methfessel Op. 101. 2st.
J. Petersen Op. 10. — o. N.
C. Raab in J. Fossler's zweist. Liedern Nr. 90.
Heinrich Wohlfahrt Op. 75. — o. N.

Der Frühling ist gekommen. 1843.
{*L. Erk:* Volksklänge. 2. Lieferung Nr. 22. 4st.
{H. v. F. Vaterl. Nr. 13. 4st.
H. Esser in G. W. Fink, die deutsche Liedertafel Nr. 27. 4st.
Carl Matys Op. 28. 4st.
E. F. Richter Op. 9.
Paul Salis Op. 8. 2st.

Der Frühling kehret wieder. 1835.
D. Elster: Kindheit Nr. 26.
J. Fölsing: Gesangfreund, 2. Sammlung Nr. 11.
F. Lachner Op. 81.
R. Schumann Op. 79.
Th. Täglichsbeck Op. 24.
Julius Weiss Op. 48. Heft 2.

Der Kibitz und die Kibitzin. 1858.
Heinrich Böie Op. 21.

Der Kirchhof ist mein schönster Platz. 1827.
C. Evers Op. 21.
H. Marschner Op. 86.

Der Kranich ruft kurruh. 1826.
C. Banck Op. 12. — o. N.

Der Kuckuck und der Esel. 1835.
H. Diederichsen: Jugendfreund, 1. Heft Nr. 55.
D. Elster: Kindheit Nr. 22.
Graben-Hoffmann Op. 60, auch in: Die singende Kinderwelt von G.-H. S. 12.
F. Lachner Op. 88.
F. A. Schulz: Deutscher Sängerhain, 1. Heft Nr. 84.
H. M. Schletterer Op. 29. Nr. 82.
F. Felten in K. Seeger's Liederfreund, 3. Aufl. S. 10.

Der Kuckuck nicket mit dem Kopf. 1858.
Emil Breslaur Op. 14.
Graben-Hoffmann Op. 60.
Aug. Reissmann Op. 18.
Ed. Rohde Op. 60.
Schletterer in: 48 Kinderlieder (1865) Nr. 11.

Der Kuckuck ruft: kuku! 1864.
Schletterer in 48 Kinderlieder (1865) Nr. 7.

Der liebe Frühling ist erwacht.
Louis Grosse Op. 5.
Theodor Twietmeyer Op. 7.

Der Landsknecht zieht ins Feld hinaus. 1826.
H. M. Schletterer: Chorgesangschule für Männerstimmen (Kaiserslautern 1861) Nr. 149. 4st.

Der Mond scheint über die Heide. 1854.
Franz Abt Op. 150.

Der Mond schon scheint. 1825.
Adolf Emil Büchner Op. 5.

Der Schnee ist zerronnen. 1843.
E. Richter in H. v. F. 50 neuen Kinderliedern Nr. 49.

Der Sommer rief: ade! 1845.
F. Lachner Op. 95.
A. Härtel: Deutsches Liederlexikon Nr. 172.

Der Sonntag ist gekommen. 1835.
H. Diederichsen: Jugendfreund, 1. Heft Nr. 141.
Otto Dresel Op. 4.
D. Elster: Kindheit Nr. 17.
L. Erk in Erk und Greef, Kindergärtchen Nr. 95.
G. W. Fink: Hausschatz Nr. 884. 4st.
F. A. L. Jacob in H. v. F. 50 Kinderlieder Nr. 81.
W. Irmer in Erk und Greef, Liederkranz, 3. Heft S. 42. 4st.
E. Kuhn Op. 72.
F. Lachner Op. 88.
C. E. Pax in: Deutscher Liederfreund von Kletke und Pax, 1. Heft Nr. 52.
H. Rung (Kopenhagen, Reitzel) 3st.
Herm. Scheuerlein: 100 Lieder für die Jugend mit Pftebegl. (Leipzig 1853.) Nr. 14.
F. A. Schulz: Deutscher Sängerhain, 1. Heft Nr. 62.
R. Schumann Op. 79.
A. Struth Op. 22.
O. Tiehsen Op. 30. 2st.

Der Summer isch do. 1826.
Marie Nathusius: Hundert Lieder Nr. 40.

Der Wind weht über's Stoppelfeld. 1827.
Wilh. Taubert Op. 102.

Der Winter bringt mich nicht zum Schweigen. 1835.
Georg Vierling Op. 28, in Franz Abt Deutsche Sängerhalle Nr. 88. 4st.

Der Winter ist gar schaurig. 1845.
C. G. Schöne in H. v. F. Kinderlieder Nr. 32.

Der Winter ist gekommen. 1858.
Jos. Dessauer Op. 65.
H. Kobbe Op. 10.
R. Wüerst Op. 39.

Des Frühlings Boten send' ich dir. 1847.
Franz Abt Op. 121.
Graben-Hoffmann Op. 47. 2st.

Des Frühlings erste Schauer. 1854.
Heinrich Esser Op. 50.
Eduard Hille Op. 24.

Des Morgens in der Frühe. 1827.
Franz Abt in Täglichsbeck's Liederhalle 2. Bd. 3. Abth. S. 145. 4st.
F. Kücken Op. 15. 2st. — o. N. und mit Textänderungen.
L. Schlottmann Op. 17. 4st.

Des Morgens wann die Hähne krähen. 1825.
C. Banck Op. 9. — Verstümmelt (Str. 1 und 4 weggelassen), mit willkürlichen Aenderungen und »Volkslied« unterzeichnet.
H. v. F.: Soldatenlieder (Mainz 1854) Nr. 4. 3st. und in Erk, Volkslieder für Männerstimmen 2. Heft Nr. 18. 4st.
F. Kücken Op. 22. — o. N. und verstümmelt; auch 4st. Hamburg bei Schuberth.
Lorenz Lehmann Op. 26.
L. Schröter in W. Greef's Männerliedern 6. Heft Nr. 12. 4st.
Eduard Tauwitz Op. 22. 4st.
A. Zöllner in Ernst und Scherz von Julius Otto Nr. 22. 4st.

Deutsche Worte hör' ich wieder. 1839.
Emil Breslaur Op. 15 in: Die Sängerhalle 1862. Nr. 18. S. 105.
Ferd. Magerstädt Op. 20. 2st.
Rudolf Radecke Op. 6. 4st.
Angelo Reissland (Hamburg, Schiervater). 4st.
H. Schäffer (Hamburg, Böhme); 4st. in Methfessel's Lieder- und Commersbuch 5. Aufl. Nr. 67. Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 23.
Ed. Tauwitz in: Des Sängers Wanderbuch von Walke (Breslau, Leuckart). 4st.
H. Ulrich (Berlin, Paez).

Deutschland, Deutschland über Alles! 1841.
Franz Abt Op. 392; und in Täglichsbeck's Liederhalle 1. Abth. 2. Bd. S. 14. 4st.
A. Dresel (Lemgo, Meyer'sche Hofbuchhdlg.). 4st.
Martin Ernemann (Breslau, Leuckart, und Salzburg, Duyle'sche Buchhandlung).
Wilh. Greef: Männerlieder, 6. Heft Nr. 3. 4st.
Heinr. Grosse: Liederbuch für die deutsche Jugend (Oldenburg 1850) S. 11.
L. Hahn in Methfessel's Musik. Bouquet 1849 Nr. 6. 2st.
C. Halbmair im Halleschen Liederbuch (Halle, H. W. Schmidt) S. 48. 4st.
Joseph Haydn in Erk's Volksliedern für Männerstimmen, 1. Heft (Essen 1845) Nr. 3; in Methfessel's Lieder- u. Commersbuch 5. Aufl. Nr. 78. 4st. — In meinem Volksgesangbuch (Leipzig 1848) Nr. 39.
Iper im Liederbuch für deutsche Studenten 2. Aufl. (Halle, Schmidt 1852) S. 64. 4st.
Louis Kindscher in der Illustrirten Zeitung 1860. Nr. 888.
F. G. Klauer in der Illustr. Zeitung 1848, 11. Bd. Nr. 266 S. 96. 4st. und in seinem Volkslieder-Album (Eisleben, Kuhnt 1858) Nr. 16.
Conradin Kreutzer Op. 120. (Berlin, Schlesinger) 4st.
Franz Lachner Op. 98. 4st.
Fr. Müller Op. 88. 4st. mit beliebiger Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte (1862).
W. Nessler Op. 5. (Berlin bei G. Weiss 1866) 4st.
Ernst Richter in Klauer's Deutscher Volksliedertafel 3. Heft (Eisleben, Kuhnt) Nr. 3. 4st.
Ludwig Scherff (Hamburg, G. W. Niemeyer 1870) 4st.
C. G. Schöne (Hamburg bei Böhme) 4st.
Karl Seeger: Der Liederfreund 3. Aufl. S. 45. 2st. mit Aenderungen in 2. Str.!
L. Stark Op. 24.
E. Thiele im Orpheus 18. Bd. Nr. 72. S. 4. 4st.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme.

Gustav Hasse. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 18: 6 Lieder, Op. 19: 4 Gesänge, Op. 20: 6 Gesänge. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Auf einem der Titelblätter sind 14 bei demselben Verleger erschienene Liederhefte des Verfassers aufgeführt, woraus



geschlossen werden kann, dass Letzterer sein Publikum bereits gefunden hat. Verhält sich's wirklich so, dann gratuliren wir ihm, denn er hat ein intelligentes Publikum für sich. Wäre es auch nicht gross, es schadet nicht; viel besser so, als wenn er mit seichter Waare die Menge anzuziehen suchte. Vorliegende Lieder halten sich in den Grenzen nobeln Anstandes und zeugen ebenso von der künstlerischen Gesinnung des Autors, wie von seinem technischen Geschick. Er ist bemüht, sich in seinen Text zu versenken und ihn mit ebenbürtiger musikalischer Umkleidung zu versehen, dabei hält er sich knapp und sucht Textwiederholungen möglichst zu vermeiden. Das Alles loben wir. Loben können wir aber nicht, wenn die ausmalende Begleitung, mag sie sonst auch charakteristisch sein, zu dominiren anfängt und die Singstimme so in Schatten stellt, dass sie bedeutungslos wird. Auch erschien uns die Begleitung hier und da zu voll, sie würde, durchsichtiger gehalten, oft besser wirken. Vor allen Dingen empfehlen wir dem Componisten, immer auf schönen und, wir möchten sagen schlanken Melodiefluss in der Singstimme bedacht zu sein. Vergessen wir nie, dass hierauf denn doch am meisten ankommt. Gebildete Sänger seien auf die Lieder aufmerksam gemacht, und müssen sie für einen tüchtigen Begleiter sorgen.

Gustav Dulle. Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 9. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock. Pr. M. 1,80.

Die Gedichte sind mehr äusserlich in Musik gesetzt, als von innen heraus empfunden. Besondere melodische Reize entfaltet die Musik gleichfalls nicht, wie denn überhaupt die Erfindungsgabe des Componisten nicht bedeutend ist. Das Kinderlied Nr. 3 hätte naiver wiedergegeben werden können und müssen. Wer höhere Ansprüche nicht macht, dem werden die Lieder, die übrigens eine nicht ungeschickte Hand verrathen, vielleicht befriedigen können.

R. Poseldt. Untreu, Lied für eine Singstimme mit Pianoforte. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock. Pr. 80 Pf.

Dilettantisch durch und durch. Schade um die 80 Pf., die dafür ausgegeben würden. Den Verlag der Herren Bote und Bock ziert diese Edition ganz gewiss nicht.

August Lindner. Altitalienische Canzonetten und Arien für Gesang mit Pianoforte eingerichtet. Op. 40. Offenbach a. M., Joh. André. Pr. 2 M.

In einer Note zu der von Julius Stockhausen verfassten Vorbemerkung wird gesagt, dass die vorliegenden sechs Stücke »einer alten handschriftlichen Sammlung aus der Musikbibliothek des Dr. Masseangeli in Gello di Camajore (bei Lucca) entnommen seien und dass nur bei einem Stück der etwa 40 Nummern enthaltenden Sammlung sich der Name des Componisten, Bernardo Pasquini, 1637—1710, angegeben finde«. Dass die edirten Gesänge aus der eben angegebenen Zeit stammen, erscheint uns nicht zweifelhaft. Mögen nun ihre Verfasser Carissimi, Durante, Scarlatti heissen oder weniger gekannte Meister sein, die Art und Weise und den Geist damaliger Zeit spiegeln sie treffend ab, und wir heissen sie deshalb willkommen. Es ist immer verdienstlich, aus einer früheren Periode, die für die Kunst besonders fruchtbringend war, Werthvolles an's Tageslicht zu ziehen und für die Gegenwart nutzbar zu machen. Der Name thut weniger zur Sache, wenn der Kunstwerth des Gebrachten offen zu Tage liegt, obwohl nicht geleugnet werden soll, dass es für die Kunstgeschichte wichtig ist, wenn die Namen der Verfasser nachgewiesen werden können. Die drei ersten Stücke sind nicht schwer auszuführen, die drei anderen dagegen machen Ansprüche an Geläufigkeit der Kehle. Dem italienischen Text ist eine deutsche Uebersetzung beigefügt, doch braucht kaum bemerkt zu werden, dass der Sänger erstere zu wählen hat, wenn die Sachen zu voller Wirkung gelangen sollen. Die Clavierbegleitung hält die richtige Mitte inne, ist nicht zu voll und nicht zu dünn. Mit feinem Takt ist der dreistimmige Satz, als dem Wesen der Gesänge besonders zusagend, bevorzugt. Um übrigens beurtheilen zu können, ob der Bearbeiter die Grenzen des hier Erlaubten überall respectirt, müsste man die Stücke in ihrer ursprünglichen Gestalt vor sich haben. Sonst zeigt er sich als guter Musiker. Und so wollen wir nicht unterlassen, mit Herrn Stockhausen die Gabe der singenden Welt warm zu empfehlen und zum Ueberfluss versichern, dass man's mit einer Erscheinung von mehr als antiquarischem Werth zu thun hat.

Friedrich Julius Urban. Zwei Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 12. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock. Pr. M. 1,50.

Nr. 1. »Schilflied« von Lucia Hanstein, Nr. 2. »Das Augen-Meer« von C. Cotta. Für Dilettanten gewöhnlichen Schlags gemachte Gesänge mit leidlich fliessender Melodie. Die Begleitung ist nichts weniger als interessant, die Accordfolge vom 9. zum 10. Takt auf S. 9 mehr als linkisch. Damit hätten wir uns ausgesprochen. *Freidank.*

Berichte.

Leipzig, 7. October.

Die Concertsaison des bevorstehenden Winters nahm einen schönen Anfang, indem sie durch einen Quartettcyklus des Florentinerquartetts im hiesigen Gewandhaussaale eröffnet wurde, der sich auf die drei Sonntage den 1., 8. und 15. October vertheilen wird. Die angekündigten Quartette sind: Haydn (D-dur), Mendelssohn Op. 12, Schubert op. posth. D-moll, Mozart D-moll, Schumann Op. 41 F-dur und A-dur, Brahms Op. 51 und Beethoven Op. 59 und 74. Die technische Meisterschaft, die wunderbare Einheit, das frische Eigenleben, welche der Vortragsweise jener Herren in so hohem Grade eigen ist, hatte denselben von früher her das freundlichste Andenken gesichert, so dass sie auch diesmal wieder offene Ohren und Herzen hier vorfanden. Es wollte uns vorkommen, als seien die Künstler diesmal noch mehr eins mit dem innersten Geiste des jedesmaligen Tonwerkes gewesen als früher, so überzeugend verstanden dieselben sich in ihrem Spiele wechselweise die Gedanken abzunehmen und wieder zuzugeben.

Die Gewandhausconcerte begannen Donnerstag den 5. October. Das erste brachte uns: Ouvertüre zu »Ruy Blas« von Felix Mendelssohn Bartholdy; Recitativ und Cavatine aus der Oper »König Manfred« von Carl Reinecke, gesungen von Frau Dr. Peschka-Leutner; Concert für die Violine von Max Bruch, vorgetragen von Herrn Concertmeister Henry Schradieck; Scene und Arie von L. Spohr (Frau Dr. Peschka-Leutner) und Symphonie pastorale (Nr. 6) von L. van Beethoven. In alter Frische und mit der bekannten geistigen Jugendkraft begrüsste uns auch diesmal wieder das Orchester gleich in der Anfangsnummer mit einer Leistung, durch die durchweg das Feuer der Begeisterung ging, und entrollte uns ebenso in Beethoven's Pastoralsymphonie ein Naturbild, wie es blühender und farbenreicher kaum ein Meister der niederländischen Schule zu entwerfen im Stande gewesen wäre. — Frau Dr. Peschka-Leutner wurde schon in der Probe vom gesammten Orchester und ebenso am Concertabend vom gesammten Publikum mit hellen Jubelrufen empfangen. Sie bewegte sich diesmal ausschliesslich auf dem Felde der Lyrik, welches sonst nicht ihre eigentliche Domäne ist, verstand aber auch hier durch die künstlerische Herrschaft über ihre Stimme sich als Sängerin zu behaupten. Auch Herr Concertmeister Schradieck trat in Bruch's Violinconcert mit einer Leistung vor das Publikum hin, die wir unbedingt zu den gelungensten, die wir von ihm hörten, zu rechnen haben; namentlich da Herr Schradieck dabei das Wagniss beging, auf einer neuen Violine zu spielen, die sich den geistigen Intentionen des Vortragenden keineswegs gefügig erwies.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 25. October 1876. **Nr. 43.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber das Gut-Komm, eine chinesische vierstimmige Laute, und über chinesische Musik. (Schluss.) — Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Lieder und Gesänge für eine Singstimme [Compositionen von Heinr. Neeb, Gabrielle Ferrari, Gust. Hölzel, P. Geisler, Edm. Bartholomaeus und Rich. Metzdorff]). — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Ueber das Gut-Komm,

eine chinesische viersaitige Laute, und über chinesische Musik

von

Prof. Dr. von Schafhäutl.

(Schluss.)

Bischof Hurd machte, wie wir erwähnt, darauf aufmerksam, dass die religiösen Gesänge der Chinesen an die Gesänge der Griechen erinnerten, ein alterthümliches Gepräge trügen, das an den ursprünglichen Choral der katholischen Kirche anklingt. Auch in der Tiefe unserer Alpen, wohin die Musik der Städter noch nicht verderbend gedrungen, finden wir dieselbe Sprachmelodie.

Der feinsinnige Herzog Johann von Oesterreich, der so ganz in seinen Steyerischen Alpen zu Hause war, hatte seine Sorgfalt auf das Leben und Treiben des kräftigen Menschenstammes, der diese Berge bewohnt, gerichtet. Ihm lag daran, diesen von der modernen Cultur noch unbeleckten Menschenschlag in seiner Naturinnigkeit so viel als möglich zu bewahren. Natürlich wandte sich sein Augenmerk auch dem Naturgesange dieser Bergbewohner zu. Ihn zu erhalten, hatte er ein jährliches Fest gegründet, das alle Sänger seiner Alpen in Graz zusammenrief zu einem Kampfspiel in Alpengesängen. Wer die reinste, lebendigste Naturmelodie vortrug, wurde mit einem silbernen Kranze gekrönt. Der Erzherzog hatte, als die 21. Versammlung deutscher Naturforscher 1843 in Graz tagen sollte, das alljährliche Gesangskampfspiel auf die Tage der Versammlung der Naturforscher verschoben, um die fürstlich bewirtheten Gäste auch noch durch ein neues Schauspiel eigenthümlicher Art zu überraschen. Das Fest fand Abends im hell erleuchteten Theater statt.

Die Sänger und Sängerinnen waren in den Logen vertheilt; die Gäste, Hörer und Richter, nahm das Parterre auf. Eine lautlose Stille herrschte im Hause, als aus dem obersten Logenhause eine hell und glockenrein klingende Mädchenstimme ertönte, eine bald jubelnde, bald klagende Molltonmelodie, welche meinem Nachbar den Ausruf entlockte: »Aber das ist ein fremdartiger, indessen doch wundersamer Gesang.« Eine hohe Tenorstimme ertönte in der *Galérie noble*, und so erwachte das musikalische Leben und Treiben im Hause immer mehr und mehr und kreuz und quer durchzogen bald weiche Liebesklänge, bald Jubilationen die Luft des Theaters, Jubilationen, die sehr häufig mehr an Notker's Zeit als an die sogenannten Jodler unserer städtischen Gebirgsbewohner erinnerten.

Wir fanden auch hier wieder den gemeinsamen Charakter der Singweisen aller nur einigermaassen civilisirten Nationen — der sich erst veränderte, als im 9. Jahrhundert nach Christus einigen grübelnden Nordländern einfiel, im vollen Ernste zwei verschiedene Melodien zu gleicher Zeit ertönen zu lassen; ich sage im Ernste; denn zum Spasse oder als Sonderbarkeit hatte man diese Experimente schon seit langer Zeit gemacht, namentlich in Klöstern, wo zahlreiche Sänger häufig zu gleicher Zeit ihre Psalmen, Introitus, Gradualien etc. mehrmals des Tages und der Nacht abzusingen hatten.

Die Sänger damaliger Zeit, welche sich mit diesen musikalischen Spielen beschäftigten, hatten natürlich von der später sich entwickelnden Harmonielehre, noch weniger von den Accorden unserer Zeit einen Begriff und suchten blos einige ihrer damaligen sogenannten nach den griechischen benannten Tonarten — dorisch, jonisch, hypodorisch etc. mit einander zu verbinden. Da kam nun nicht selten eine sonderbare Harmonie ans Tageslicht, welche unseren, an unsere gegenwärtige Harmonie gewohnten Ohren kaum möglich schien.

So erzählt uns der grösste Musiklehrer seiner Zeit, Franchinus (1502), dass die Ambrosianer den *Cantus firmus*, also die eigentliche Choralmelodie in der grossen und kleinen Secunde, in der grossen und kleinen Quarte in der Siebenten und in der None zu begleiten pflegten, namentlich bei den Vigilien der Martyrer und einigen Todten-Messen.

Man hält in den neuesten Tagen die Begleitung in Quarten für unglaublich; allein die unverdächtigen Zeugnisse der gewiegtesten Musiker damaliger Zeit, z. B. unser Franchinus, erklären dies ausdrücklich, und die Natur der Sache führt darauf hin, dass dieses nicht anders sein konnte. Die Musiker der damaligen Zeit hatten keinen Begriff von dem, was wir Harmonie nennen. Sie suchten zuerst die verwandtesten ihrer sogenannten Tonarten mit einander zu verbinden.

Franchinus lehrt: Die entschieden ausgesprochenen Modi (Kirchentonarten) sollen in den Discant und den Bass gelegt werden. Die authentischen in den Bass, die plagalen in den Discant. So haben wir Beispiele von Hypodorius im Discant, ebenso im Tenor und den Dorius im Basse, aber auch umgekehrt. Der Tenor ist dorisch, der Bass hypodorisch, beide Tonarten lagen natürlich um eine Quarte auseinander.

Dass die Begleitung der Hauptstimmen in Quarten üblich war, ergiebt sich daraus, dass Franchinus erklärt, die Consonanz der Quarte, Diatessaron, dürfe heutigen Tages (Anfang des 16. Jahrhunderts) nicht mehr angewendet werden, wenn sie nicht von kräftigen Consonanzen der Quinte oder Terz unterstützt wird. Er nennt diese Harmonisirung *faulx bourdun* und giebt Beispiele von einem dreistimmigen Satz, von ihm Trias

genannt, wo Discant und Contratenor bis ans Ende in Quartenverhältnissen fortschreiten, während der Tenor unter 11 Tönen achtmal als Sexte zum Discant und natürlich als Terz zum Contratenor auftritt. In dieser Form als Quartsext-Accord bedienen wir uns der Quartfolgen natürlich heut zu Tage noch, obwohl alte Theoretiker bis auf Vogler herab diese Gänge nicht billigen. Man denke z. B. nur an die Ouvertüre zu Mozart's Titus, Takt 20, 21, wo die Violinen mit Flöten und Oboen in Quartsextaccorden wiederholt abwärts laufen.

Die ältesten Scalen sind auf die Quarte gegründet, bei fortschreitenden zwei gleichen ganzen Tönen den ersten psychischen wenigstens halben Ruhepunkt bildend, der, nachdem sich der Gesang durch zwei ganze Töne bewegte, durch seinen kurzen Schritt der Gleichförmigkeit ein Ende macht und wenigstens zur vorläufigen Ruhe einladet. Auch die Rechnung leitete die ersten Theoretiker bei Theilung der Octave zu der Quarte auf die allereinfachste Weise durch arithmetische Theilung. Merkwürdig ist nur, dass diese durch Rechnung gefundene sogenannte reine Quarte in der singenden Natur nicht existirt, deshalb auch der lange und jetzt noch nicht entschiedene Streit der Theoretiker, ob die Quarte eine Dissonanz oder eine Consonanz ist.

In mehreren der ältesten Volksmelodien, den chinesischen z. B. und schottischen hat die Natur den Sängern dieses Intervall zu vermeiden gelehrt, an dessen reine Intonation selbst unsere besten Sänger sich gewöhnen müssen.

Man soll bei all diesen Verhältnissen nie vergessen, dass der Mensch ein Gewohnheitsgeschöpf im eminentesten Sinne des Wortes ist.

Das erste Experiment indessen, zu einer Melodie eine zweite Stimme zugleich ertönen zu lassen, war der Anfang einer neuen Entwicklungsphase in unserem musikalischen Treiben, deren Mittagspunkt oder Mittagshöhe wir gegenwärtig so ziemlich nahe gekommen sind.

Wenn zwei oder mehrere Individuen mit einander singen, ist keiner für sich mehr frei; er muss sich natürlich mit den anderen verständigen. Singen mehrere Individuen dieselbe Melodie zu gleicher Zeit, so macht sich die Sache von selbst; anders gestaltet sich die Sache, wenn einer mit derselben Melodie sich erst später seinem Vorgänger anschliesst; da reicht das natürliche Gefühl nicht mehr aus. Die Sänger mussten sich eines neuen Hilfsmittels bedienen, sie mussten ein bestimmtes Maass und die Zeit zu Hilfe nehmen. Sollten sich die Sänger in ihren verschiedenen Gängen stets zusammenfinden, so musste jeder Note ihre bestimmte Zeitdauer beigelegt werden. Es war nun ein neuer Zweig der Musik, die Basis unserer heutigen Musik — die Mensuralmusik — die Maassmusik entstanden, aus welcher sich zuletzt der Mechanismus unserer gegenwärtigen Taktstriche entwickelte.

Die ersten Versuche wurden natürlich in Klöstern gemacht und deshalb mit kirchlichen Sätzen, den Allelujas, Antiphonien, Responsorien, Hymnen.

Diese neue Musik, oder Mensuralmusik, brachte eine grosse Bewegung unter den Musikern der damaligen Zeit hervor. Es wurden Versuche auf Versuche gemacht, und die Mensuralmusik wurde bald zur Mode, die sich vom Norden Deutschlands nach dem warmen Italien verbreitete. Es gab aber auch zur selben Zeit mehrere Fachmänner, welche das Verbreiten dieser neuen Mode sehr beklagten. So z. B. der bekannte Florentiner, der Patrizier Joh. Bapt. Doni*), der, für die alte, namentlich altgriechische Musik schwärmend, die contrapunktische Behandlung der alten Kirchenmelodie für eine Entstellung der heiligen Gesänge hielt. Solche einzelne Stimmen verhallten natürlich spurlos der allgemeinen Begeisterung gegenüber. Man schritt in der sogenannten contrapunktischen Behandlung der Melodien immer weiter; zur zweiten Stimme gesellte sich bald eine dritte, vierte, fünfte, sechste, siebente, achte u. s. w., ja die Zahl der mit einander combinirten Stimmen stieg zuletzt bis auf 40.

Die gesammte höhere Musik der damaligen Zeit bewegte sich nun in der contrapunktischen Polyphonie.

Als sich die dramatisch-weltliche Musik entwickelte, sang z. B. der Schäfer Amyntas seiner geliebten Chloe die herrlichsten Liebesgefühle seines glühenden Herzens, sich gleichsam in vier Individuen vertheilend, vor, so dass der geliebten Chloe wenigstens die Auswahl unter vier Schäfern blieb.

Eine solche vierstimmige Liebeserklärung muthete der Phantasie des Publikums dennoch zuletzt allzu viel zu, so dass man sich endlich entschliessen musste, den Schäfer allein auf der Bühne singen und die übrigen drei Sänger hinter den Coulissen sich ihrer Partien entledigen zu lassen. Was man eigentlich früher Musik, Gesang nannte, ging dabei immer mehr verloren, und namentlich verwandelten die nördlichen und belgischen Compositeure ihre Compositionen nicht selten in blosse Permutationsexempel, so dass selbst der berühmte Schweizer Glareanus in seinem Dodecarchordon wirklich zu zweifeln wagte, ob einige polyphone Compositionen der berühmtesten belgischen Compositeure wirklich für ein menschliches musikalisches Gehör oder blos für die Augen geschrieben seien. Auch in dem sonst singenden Italien schien man bei den polyphonischen Executionen beinahe alle Musik, namentlich in den Kirchen, vergessen zu haben. Cyrillus Franchi in der Mitte des 16. Jahrhunderts giebt uns eine schöne Beschreibung der ersten dieser polyphonischen Composition. »In derselben Zeit«, schreibt er, »in welcher der Eine *Sanctus* singt, hören wir von Anderen *Sabaoth*, schreit der Andere *Gloria tua* mit einem Geheul, Geblök und einer Gurgelei, die mehr an Katzen im Jänner als an Blumen des Maies erinnert.«

Während die eigentliche Kirchenmusik sich im polyphonen Gewande gefiel, entwickelte sich auf der anderen Seite die dramatische Musik immer mehr und mehr und bildete bald von selbst ein Gegengewicht gegen die ausschliesslich polyphonische Gelehrsamkeit, und da man namentlich den Gesang des alten griechischen Dramas vor Augen hatte, so wurde der erste Sologesang declamatorisch, — der erste Anklang des Recitativs. — Da war nun mit der contrapunktischen Polyphonie nichts mehr zu machen; man bediente sich deshalb der damals üblichen Instrumente, die den Volksgesang begleiteten, der Theorbe, der Laute, — sie konnten natürlich den Sänger nur unterstützen, aber eben deshalb machte er sich immer mehr und mehr von der contrapunktischen Umgarnung los, die sich nun ausschliesslich an die Chöre hielt. Dadurch bahnte sich auch in der eigentlich musikalisch gebildeten Welt die Monodie wieder den Weg, und mit ihr trat auch die Kunst der Begleitung ins Leben.

Man merkte bald, dass nach allen contrapunktischen Verschlingungen ein vollkommener Schluss, eine vollkommene Ruhe nur durch den Zusammenklang weniger aber bestimmter Intervalle hervorgebracht werden könne, und dass diese auch in der Mitte des polyphonischen Wettlaufes wohlthätige Ruhepunkte hervorbrächten. Man nannte diese Ruhepunkte *Clausulae formales*. Die Anhänger dieser Cadenzen und selbst Contrapunktisten des 16. Jahrhunderts lehrten: »Eine Composition werde desto lieblicher, je reicher sie an Cadenzen sei.« Man definirte (*Tinctor*) die Cadenz als »eine Verbindung von Stimmen in vollkommenen Consonanzen, die vorher in verschiedener Weise herumirrten«. Bei kurzen Responsorien, z. B. Amen, war für contrapunktische Verschlingungen kein Platz mehr. Es bildeten sich schon hier, wo der Contrapunkt keine

*) Dieser lebte im 17. Jahrhundert, stand also den frühesten harmonischen Versuchen nicht viel näher als wir. *D. Red.*

Anwendung gestattete, ehe man an den Namen dachte, unsere »Accorde«.

Sobald die Orgel in ihrer Construction so weit vervollkommnet war, dass man sie zur Begleitung contrapunktischer Compositionen benutzen konnte (noch vor Anfang des 16. Jahrhunderts vermochte auch die grösste Hand auf der Orgeltastatur höchstens eine Quart zu umspannen), kam man in eine neue Verlegenheit, da sich in solchen contrapunktischen Sätzen die Stimmen nicht gar so selten überstiegen. Auf der gleichfarbigen Orgel erschienen Lücken und auch für das Gehör falsche Fortschreitungen.

Man half sich dadurch, dass man der Composition eine Grundstimme, die immer als tiefste Stimme ohne Unterbrechung fortschritt, unterlegte. Es entstand so unser Generalbass. Da es höchst selten möglich war, die contrapunktische Composition auch ohne Bassnotenlage mittelst der beiden Hände auf der Orgel auszuführen, wie sie geschrieben stand, bediente man, wie man vom Anfang her die Intervalle in ihrer Zeitfolge oder in ihrer Aufeinanderfolge durch Zahlen auszudrücken pflegte, sich auch derselben Zahlen, mittelst derselben die Intervalle in ihrem Zusammenklange zu bezeichnen, um dem Orgelspieler die consonirenden und dissonirenden Verhältnisse der einzeln zusammenklingenden Consonanzen und Dissonanzen in der kürzesten und augenscheinlichsten Weise vorzuzeichnen. Bald fand man diese neue Weise der Benutzung des Orgelspieles zur Unterstützung der Sänger ausserordentlich bequem und nützlich; denn es war nun einer geringen Anzahl von Sängern möglich, jene gewaltigen Tonschöpfungen der Musiker des 16. Jahrhunderts ohne Orgelbegleitung gut aufzuführen, die nur für eine grössere Anzahl vollendeter Sänger der fürstlichen Kapellen geschrieben waren.

Am nützlichsten bewies sich diese neue Weise, den Gesang zu begleiten, in der Monodie der weltlichen Musik, auf welche sich die Anfänge der eigentlich weltlichen Oper stützten.

Da es sich bei Begleitung einer Melodie durch Instrumente nicht mehr um eine contrapunktische Verbindung mehrerer Melodien handelte, wählte man zur Begleitung der Melodie die vollkommen harmonischen Intervalle, deren man sich im Contrapunkte immer häufiger zu den *Clausulae finales* als Ruhepunkte bediente. Man hatte natürlich damals schon nur zwei wohlklingende Intervalle gefunden, zum Grundton die Terz und die Quinte, das dritte selbständige Intervall, die Siebente, war schon ein Uebelklang. Um dieses Zusammenstimmen der zwei begleitenden Töne zum dritten auszudrücken, bediente man sich des neuen Wortes »accordiren« und des Substantivs »Accord«. Die Vorschriften, diese Accorde so mit einander zu verbinden, dass das Gehör dabei angenehm berührt werde, bildeten eine ganz neue Lehre, Harmonielehre — Lehre vom Generalbass dem Contrapunkte gegenüber, den man mit dem Namen der Kunst des reinen Satzes beehrte.

Der Sänger und Lautenspieler Michael Lambert in Paris (1680) war wohl der erste, der sich systematisch des Wortes »Accord« bediente und die Anwendung der Accorde lehrte.

Der Generalbass, die harmonische Behandlung einer Melodie, hatte sich auch in der Kirche heimisch gemacht und verdrängte, da solche Compositionen, durch Instrumente unterstützt, mit geringern Mitteln leichter gut auszuführen waren als die gewaltigen polyphonen Werke der Contrapunktisten, diese immer mehr und mehr aus der Kirche.

Man begann die Harmonielehre gegenüber der Canonik der Contrapunktisten wissenschaftlich zu begründen: Rameau 1726, Tartini 1767, Vallotti 1779 und dessen Schüler, der Abt Vogler.

Man schuf immer die diatonische und chromatische Scala aus dem Quintenzirkel bis auf Zarlino herab; eine Methode, deren sich, wie wir gesehen haben, die Chinesen bereits ein paar Jahrtausende vor Pythagoras bedienten. Nun war die grosse Terz 4 : 3 ein Wohlklang geworden, und die Beziehung der Accorde der »drei Ordinär- oder Hauptgriffe« zu einander wurde immer mehr untersucht; man fand sehr bald, dass bei der Accordfolge mehr zu beachten sei, als die Vermeidung der »Rossquinten und Kuhoctaven«, während die Lehrer des reinen Satzes in der Musik, die Contrapunktisten, sich immer mehr bemühten, ihre Lehre der Polyphonie mit der Lehre von der Harmonie in Einklang zu bringen; und es ist beinahe komisch, zu bemerken, wie sich die Lehrer des Contrapunktes, z. B. unser Albrechtsberger, im zweiten Theile seines Lehrbuches abmüht, namentlich bei seinen Ausweisungen die Grundsätze seiner Generalbasslehre im ersten Theile mit den Lehren der Polyphonie nach Fux'schen Grundsätzen in Einklang zu bringen. Abt Vogler war der erste, der die Scheidewand zwischen Generalbassisten, Harmonielehrern und Contrapunktisten niederzureissen versuchte und auch den polyphonen Satz aus den Gesetzen der vorzüglich durch Vallotti wissenschaftlich begründeten Gesetze der modernen Harmonie entwickelte. Man hatte, und thut es zum Theil noch, in der Generalbasslehre die Accorde nach ihrem Namen und ihrer Zusammensetzung aneinander gereiht. Die Aufgabe der Wissenschaft war, die Accorde in Maass und Zahl zu begründen, ihre naturgemässe Verwandtschaft zu einander nachzuweisen, die wissenschaftlich begründeten möglichen Accorde zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden, so dass auch der entfernteste natur- und kunstgemäss dem nächsten nahe gebracht werden konnte. Es bildete sich die neue Lehre von der Folge der Accorde und der Modulation im eigentlichsten Sinne des Wortes; denn, was man Modulation z. B. in den polyphonen Werken der Heroen des 16. Jahrhunderts nannte, steht mit unserer eigenthümlich harmonischen Modulation nur in sehr entfernter Beziehung.

Unsere Harmonielehre ist recht gut wissenschaftlich zu begründen und wirklich begründet. Allein der nie ruhende menschliche Geist war mit der Wirkung seiner Intervalle zu Drei- und Vierklängen verbunden nicht zufrieden. Er begann in der letzten Zeit noch den Versuch zu machen, Accorde mit Accorden zu verbinden, zwei Accorde zu gleicher Zeit ertönen zu lassen, welche ohne Beleidigung eines gebildeten unverdorbenen Gehörs nicht einmal direct auf einander folgen konnten.

Ich will hier nur an den berühmten Stein des Anstosses, an das *as* zu *a* im sechsten der Joseph Haydn gewidmeten Mozart'schen Quartette erinnern. Man hat alle möglichen Entschuldigungsgründe, in letzterer Zeit auch die neue Accordverbindungsmethode zur Rechtfertigung dieser Stelle herangezogen, die nichts weiter als einer Laune Mozart's ihre Entstehung verdankt, indessen wird diese Stelle für jedes unverdorbene musikalische Ohr immer eine unangenehme Härte bilden. Vogler hatte für ähnliche Abnormitäten den recht bezeichnenden Namen, »*Haut-gout* der Composition«, gewählt.

Der anfängliche Process der Verbindung von melodischen Intervallen in Terzenverhältnissen wiederholt sich gegenwärtig in zweiter Potenz, und wenn man die Wirkung der gleichzeitig in Terzenverhältnissen verbundenen Intervalle mit dem griechischen Worte Harmonie bezeichnete, so kann man unsere neueste Accordverbindungsmethode Anarmodie oder Anarmostie nennen.

Wenn es sich früher um Verbindung vom Einfachen zum Zusammengesetzten handelte, so bewegen wir uns gegenwärtig im Fortschritte vom Zusammengesetzten zum Doppeltzusammengesetzten, das sich in seiner Gesammtheit jeder rationellen Betrachtung und jeder Auffassung durch ein gebildetes Ohr entwindet; denn gerade die Distanzen der Töne, welche die

Harmonie des einen Accordes begründen, werden durch den zweiten Accord oder durch seine Theile ganz oder theilweise ausgefüllt — es wird also dadurch alle eigentliche Harmonie vernichtet.

Man verzichtete deshalb in unserer neuen Compositionslehre überhaupt auf eine wirklich rationelle Begründung dieser Accordverbindungen im Raume, und so heisst es z. B. in einer neuen Compositionslehre: »Man versuche und verbinde diesen Accord mit jenem« u. s. f.

Es ist nichts Neues mehr, dass man in unseren Orchestern alle Töne der diatonischen Scala zu gleicher Zeit zu hören bekommt, auch mitunter Töne der chromatischen Scala — dazu klingen noch die unvermeidlichen Combinationstöne, und der selige, gerade Custos Dehn pflegte schon beim Durchgehen einer Mendelssohn'schen Composition mit seinem Schüler, dem nun gleichfalls heimgegangenen Cornelius, nicht so unpassend zu bemerken: »Sehen Sie, das klingt gerade so, als ob man sich auf die Tastatur setzte« — und Dehn hat die gegenwärtige höchste Blüthe unserer Tonschöpfungen nicht einmal erlebt. Alle möglichen und idealen Töne; alles, was unsere Technik und Mechanik an musikalischen Instrumenten hervorzubringen vermag; alles bieten uns unsere gegenwärtigen Orchester, und wir werden manchmal, wie die englischen Officiere bei chinesischer Musik, unwillkürlich an den St. Bartholomäus-Markt in London erinnert.

Was können wir noch ferner erwarten? Was können wir noch ferner zu Stande bringen? Aus der Musik des Gesanges, mit welcher alle musikalische Entwicklung begann und enden muss, ist unsere Musik eine reine Instrumentalmusik geworden, in welcher sich natürlich ganz unsere Zeit abspiegelt. Der feinfühlende Herder meinte schon im Anfange dieses Jahrhunderts: »Die wahre Musik erhebt sich in's Reich des Unsichtbaren; der »neue böse Geschmack, eine Romanze hindurch zu trommeln, »und in ihr Alles zu schildern, zu kochen, zu malen, ist eben »so niedrig als widrig; erröthe jeder Künstler, der so wort- »spielerisch seine Kunst verschwendet. Welch' ein anderer »Geist war Gluck! selbst wenn er für die Oper componirte, »also das Sichtbare, das Spiel, und zwar selbst in Frankreich, »wo auf das Spiel Alles ankam, begleiten musste. Hört seine »Iphigenie in Tauris, auch eine heilige Musik! Vom ersten Ge- »witter der Ouvertüre bis zum letzten Halle des Chores: ‚nach »Griechenland!' ächzt und lahmt keine Note schildernd! Je »mehr die Quelle des Gefühles vertrocknet, desto glänzender »malen und schildern wir auch auf der Lyra!«

Unsere Zeit, selbst ohne Seele, hat auch dem menschlichen Gesange seine Seele geraubt und die Krone aller musikalischen Tonwerkzeuge zu einer Zungenpfeife herabgewürdigt.

Somit hat die Musik unserer Zeit das Zenith ihrer Entwicklung bereits überschritten — sie beginnt in ewigem Kreislaufe alles Lebens und Wirkens wieder wie unsere Zeit gegen den Horizont herabzusinken, von dem aus sie aufgestiegen ist. Es können jedoch die Tage nicht mehr so fern sein, wo man mit tiefer Sehnsucht nach den leuchtenden Tagen jener classischen und musikalischen Schöpfungen zurückblicken wird, nach jener Classicität, deren Wesen, wie uns Schiller von der Classicität Griechenlands in Erinnerung bringt — bestand in

Verstand, Maass und Klarheit!

—

Hoffmann von Fallersleben's
Verzeichniss
musikalischer Compositionen zu seinen Liedern.

(Mitgetheilt von E. Hille.)

(Fortsetzung.)

Deutschland, Deutschland! o heil'ger Name. 1847.
- *H. M. Schletterer* Op. 5. 3st. und in H. v. F. Vaterlandslieder Nr. 19. 4st.

Deutschlands Einheit, Recht und Freiheit. 1863.
- *H. M. Schletterer* in H. v. F. Vaterlandslieder Nr. 17.

Deutschland erst in sich vereint. 1841.
- *C. A. Mangold* Op. 41. 4st.
- *H. M. Schletterer* in H. v. F. Vaterlandslieder Nr. 9.

Dideldum! Dideldum! 1849.
- *Franz Lachner* Op. 98.

Die Aehren nur noch nicken. 1827.
- *Ernst Ander* (B. Schott's Söhne).
- *J. Böie* Op. 24.
- *S. Burkhardt* im Arion für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. (Leipzig, Friedlein u. Hirsch) Nr. 385. — o. N.
- *D. Elster*: Kindheit Nr. 45.
- *O. Feist* (Frankfurt, Henkel). — o. N.
- *Rudolf Gernlein* Op. 62.
- *Ludwig Hoffmann* Op. 24.
- *F. W. Markull* Op. 72.
- *Carl Matys* Op. 16.
- *A. Methfessel*: Guirlanden Nr. 19.
- *Carl Michels* Op. 5.
- *Oscar Montlong* (B. Schott's Söhne).
- *C. F. Müller* Op. 1.
- *Carl Richter* Op. 7. 2st.
- *Eduard Rohde* Op. 57.
- *Ferdinand Schultz* (Trautwein).
- *Wilh. Tappert* (Cassel, Luckhardt).
- *Herm. Wichmann* Op. 5.

Die Bäume grünen überall. 1844.
- *Th. Friese* Op. 8.
- *H. Marschner* Op. 155.
- *Mendelssohn* Op. 100. Nachlass Nr. 29.
- *Julius Rietz* in Payne's Album für Musik S. 2, 3. — o. N.

Die Bauern in der Schenke. 1841.
- *C. A. Mangold* Op. 41. 4st.

Die Blumen sind verwelket. 1845.
- *Carl Matys* Op. 16.
- *Hellmuth Wöhler* Op. 1.

Die duftenden Blumen auf der Au. 1858.
- *Franz Abt* Op. 231.
- *Schletterer* in: Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 21. 4st.
- *Fr. Ed. Wilsing* in Erk's Deutschem Liederschatz Heft 3. Nr. 66. 4st.
- *R. Würst* Op. 39.

Die Erde sagt es den Lerchen an. 1826.
- *Anna Bochkoltz* (Leipzig, Breitkopf und Härtel).
- *F. A. Reissiger* Op. 15.
- *A. F. Riccius* Op. 3, mit der Unterschrift »E. Hoffmann«.

Die Frösch' und die Unken. 1833.
- *Hellmuth Dammas* Op. 11, in Täglichsbeck's Liederhalle 2. Abtheilung, 2. Bd. S. 33—37. 4st.
- *H. Esser* (Mainz, Schott). 4st.
- *J. W. Kalliwoda* Op. 114. 4st.
- *H. Marschner* Op. 108. 4st.
- *A. Neithardt* Op. 104. 4st.
- *B. E. Philipp* Op. 23. 4st.
- *Bernh. Schols* in Franz Abt, Deutsche Sängerhalle Nr. 10. 4st.

Die Gänse mit dem Gänserich. 1868.
- *Wilh. Tschirch* in Träger's Deutsche Kunst in Bild und Lied 1870.

Die Glockenblumen läuten gar fein. 1858.
- *Paul Werner* Op. 5.

Die Lerche singt, der Kuckuck schreit. 1835.
- *H. Diederichsen*: Jugendfreund 1. Heft. Nr. 35.
- *D. Elster*: Kindheit Nr. 30.

Carl Hering Op. 22.
H. M. Schletterer Op. 5. 3st.

Die liebe Sonne sinket nieder. 1827.
D. Elster: Kindheit Nr. 48.
Th. Friese Op. 7.

Die Losung bleibt: Sieg oder Tod! 1868.
H. v. F.: Vaterlandslieder 1870. Nr. 29. 4st.
A. Ehrhardt Op. 9.

Die Müller und die Schneider. 1826.
J. W. Krocker in: Die singende Jugend von Conr. Hampel (Breslau 1851) Nr. 69. 2st.
B. E. Philipp Op. 14. 4st.
H. M. Schletterer: Chorgesangschule für Männerstimmen (Kaiserslautern 1861) S. 42, 43. 2st.
F. H. Truhn Op. 9. 4st.
A. Zöllner in Ernst und Scherz von Jul. Otto Nr. 12. 4st.

Die Nachtigall singt, der Kuckuck schreit. 1852.
Ferd. Gumbert Op. 92. 3st.
Eduard Hille Op. 38. 4st. für Frauenchor.
Richard Hol Op. 15. 2st.

Die Sonne hat in voller Pracht. 1845.
A. Struth Op. 22.

Die Sonne sank, der Abend naht. 1854.
A. Billeter Op. 26. gem. Chor.
J. Böie Op. 24.
Eduard Hille Op. 28. 4st.
Richard Hol Op. 15. 2st.

Die Sterne sind erblichen. 1826.
V. E. Becker Op. 28. 4st.
M. Blumner Op. 9. 4st.
A. E. Büchner in Klauer's deutscher Volksliedertafel, 2. Heft Nr. 18. 4st.
F. X. Chwatal Op. 85. 2st. — o. N.
D. Elster: Kindheit Nr. 8.
H. Esser Op. 58. 2st.
G. Fischer in: Die kleine Liedertafel zu Breslau (Aderholz). 4st.
Jos. Gersbach: Liedernachlass Nr. 36.
August Jacob in: Erk's Jugend-Album Nr. 45.
F. W. Jähns Op. 22.
J. W. Krocker in: Die singende Jugend von Hampel Nr. 6. 2st.
C. Kuntze Op. 60. 4st.
Franz Lachner Op. 94. 4st. und Op. 80. 3st.
Franz Liszt in: Mädchenlieder von Bräunlich und Gottschalg (1860) Nr. 1. 3st.
A. Methfessel: Guirlanden Nr. 27.
Herm. Nägeli: Liederkranz für die Jugend Nr. 8.
Carl Reinecke Op. 58. 4st.
W. H. Riehl: Hausmusik, 2. Aufl. Nr. 50.
H. Triest Op. 3.
J. Ch. Weeber in Selmar Müller's Liederbuch für Mädchenschulen, 1. Heft Nr. 93.

Die Trommel schlägt, zum Krieg hinaus! 1836.
Ernst Richter Op. 45. 4st.

Die Trommeln und Pfeifen. 1826.
Ernst Richter Op. 48 in Klauer's deutscher Volksliedertafel, 4. Heft Nr. 6. 4st.
A. Zöllner in Täglichsbeck's Germania Nr. 125. 4st.

Die Winde sprach zur Fliege. 1844.
Otto Nicolai in H. v. F. 50 neuen Kinderliedern Nr. 21.

Dies Funkeln deines Augenpaars. 1827.
C. Evers Op. 21.
H. Marschner Op. 86.

Dir muß ich immer singen. 1835.
Louis Ehlert Op. 10.
Ludwig Hoffmann Op. 15.
C. G. Reissiger Op. 186. 2st.
Richard Seifert Op. 34.

Dört unten isch der Früehlig cho. 1825.
Franz Abt Op. 80.
A. Struth Op. 16.

Donna Elvira stand am Fenster und sang. 1841.
H. Dorn Op. 40. 4st.

Dornröschen schläft schon manches Jahr. 1837.
H. M. Schletterer in H. v. F. Vaterlandsliedern 1870. Nr. 10.

Dort hoch auf der Alpe da ist meine Welt. 1848.
Franz Abt Op. 82. Nr. 20. 3st.

Draußen blinket in silbernem Schein. 1854.
Ferd. Gumbert Op. 70.
C. Krebs Op. 172.
H. M. Schletterer Op. 5. 3st.

Drei Knospen, drei Knospen die sprachen einst zu mir. 1847.
H. Marschner Op. 162.

Droben am Kochelsee. 1856.
Christoph Struck Op. 20.

Du bist die Sonne, die nicht untergeht. 1835.
Eduard Hille Op. 34.

Du bist so schön von Angesicht. 1835.
W. Baumgartner Op. 12.
G. Goltermann Op. 21.
B. E. Philipp Op. 18.

Du fühlst die Wonne nicht. 1821.
Otto Claudius Op. 22.

Du hast mir keinen Kranz gewunden. 1856.
Christoph Struck Op. 25.

Du hast noch Hoffnung für das Leben. 1834.
A. v. Rosenberg (Berlin, Trautwein).

Du hast zertrümmert mir die Brücke. 1830.
Herm. Krigar Op. 4.

Du kriegst ihn nicht, du kriegst ihn nicht! 1849.
Franz Lachner Op. 98.

Du lieblicher Stern. 1835.
L. Attinger in Kunkel und Mauss, Liedersammlung für Knaben- und Mädchenschulen (Frankfurt a. M., Jäger) Nr. 95. 3st.
F. X. Chwatal Op. 85. — o. N.
H. Diederichsen: Jugendfreund, 1. Heft Nr. 138.
Carl Heinr. Döring Op. 5.
Otto Dresel Op. 4.
D. Elster: Kindheit Nr. 24.
Christian Fink Op. 3.
Graben-Hoffmann Op. 60, auch in: Die singende Kinderwelt von G.-H. S. 21.
Ferd. Gumbert Op. 79.
Wilh. Heinefetter Op. 2.
Carl Hennig Op. 2.
W. Herzberg Op. 3.
J. W. Kalliwoda (Mainz, Schott). — o. N.
F. G. Klauer Op. 14.
Franz Lachner Op. 33.
L. Lührss Op. 9.
A. Methfessel Op. 101.
Emilie Methfessel Op. 1.
Selmar Müller Liederbuch für Mädchenschulen, 1. Heft Nr. 12.
Eugen Petzold Op. 11.
F. A. Reissiger Op. 27. 2st.
R. Schumann Op. 79.
Volkmar Schurig Op. 6. 2st.
Eduard Tauwitz Op. 30. 4st.
Theodor Twietmeyer Op. 8.
Julius Weiss Op. 48. Heft 5.

Du Mädchen von der Heide. 1849.
H. Marschner Op. 162.

Du mit deinen Blüthenbäumen. 1823.
Adolf Emil Büchner Op. 3.
Otto Claudius Op. 22.
Herm. Krigar Op. 8.
Ernst Richter Op. 1.

Du liebst mich nicht.
F. W. Jähns Op. 47.
Heinr. Jäger (Braunschweig, Weinholtz).

Du siehst mich an und kennst mich nicht. 1822.
Franz Commer Op. 38.
F. Curschmann Op. 12.
Ferd. Gumbert Op. 5, mit 4 Brummstimmen.
Auch in engl. Uebersetzung erschienen: London, Cramer Beale et C.
Ludw. Hoffmann Op. 4.
H. Kobbe Op. 1.
Edmund Kretschmer Op. 2.

Ferd. Möhring Op. 2.
F. H. v. Siegroth (Magdeburg, Heinrichshofen).
Julius Stern Op. 6. A.
Ant. Trutschel jr. Op. 18.

Du willst mich kratzen, Katze. 1842.
B. E. Philipp: 24 Turnlieder, 2. Heftchen Nr. 22.

Dunkle Wolken auf den Bergen. 1837.
A. E. Büchner in Klauer's Volksliedertafel, 3. Heft Nr. 6. 4st.

Eben wann der Morgen graut. 1843.
L. Erk: Neue Liederquelle, 1. Heft Nr. 32.
C. G. Schöne in H. v. F. 40 Kinderliedern Nr. 25.

Ei, was blüht so heimlich. 1845.
A. Struth Op. 22.
W. Taubert Op. 95.

Ei, was kann wol schöner sein. 1843.
Th. Friese Op. 7.
Herm. Simon (Leipzig, Klemm).

Ein feines Lob zu singen. 1825.
L. Lenz Op. 38.

Ein Gärtlein weiß ich noch auf Erden. 1828.
D. Elster: Kindheit Nr. 1.
A. Methfessel: Guirlanden Nr. 26.
Hieron. Truhn Op. 84.

Ein Leben war's im Aehrenfeld. 1843.
Mendelssohn-Bartholdy Op. 77. 2st.

Ein Mädel, zwei Mädel &c. 1825.
Im. Sauermann Op. 1.

Ein Männlein steht im Walde. 1843.
A. Struth Op. 22.

Ein Mondenstrahl wandelt so traurig. 1851.
A. Billeter Op. 30.
Richard Hol Op. 15. 2st.

Ein scheckiges Pferd. 1828.
D. Elster: Kindheit Nr. 6.
Th. Friese Op. 7.
Ferd. Gumbert Op. 15, mit Trommelbegleitung.
E. Kuhn Op. 72.
Ludw. Meinardus Op. 27.
C. G. Reissiger Op. 160.
Rob. Schumann in H. v. F. 50 neuen Kinderliedern Nr. 28.
W. Taubert Op. 58.

Ein Täubchen flog vom Himmelszelt. 1836.
O. Claudius in Fink's Hausschatz Nr. 292.
D. Elster: Kindheit Nr. 28.
Wilh. Taubert Op. .... (Trautwein).

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme.

Heinrich Neeb. „Die deutsche Mutter" von Schnauffer, Ballade für Bariton mit Pianoforte. Ausgabe für Tenor. Offenbach a. M., Joh. André. Pr. M. 1.

Eine deutsche Mutter schickt segnend ihre drei Söhne in den Krieg, um für Freiheit und Vaterland zu kämpfen. Sie begrüssen mit Jubel die Schlacht und »brechen ein in die Tyrannenmacht«. Und wie ergeht's ihnen? »Der eine blieb im Feld, der andre starb in Ketten, der dritt' in fremder Welt. Und ihre deutsche Mutter, die trägt ein schwarz Gewand, sie weint nicht um die Söhne, sie weint um's Vaterland.« Herr Schnauffer führt uns hier eine Mutter vor, die eher als Curiosum betrachtet, als poetisch verherrlicht zu werden verdient. Nein, Herr Schnauffer, die deutsche Mutter fühlt anders. Erst beweint sie ihre Söhne, das Andere findet sich. So ist's der Natur angemessen. Wir denken wahrlich nicht gering von Vaterlandsliebe und halten uns selbst für einen guten Patrioten, aber Alles an seinem Platze. So innerlich unwahr die Dichtung in diesem Punkte ist, so unbedeutend ist sie an und für sich und wir begreifen nicht, wie ein vernünftiger Musiker — und der ist Herr Neeb doch wohl — sich entschliessen mochte, sie in Musik zu setzen, aus der unter diesen Umständen unmöglich Erhebliches werden konnte.

Gabrielle Ferrari. Lontan dagli occhi, lontan dal cuore. (Trennung.) Poesia di Vincenzo Baffi. (Deutsch von Ferd. Gumbert.) Melodia per Canto con accompagnamento di Pianoforte. Ausgabe für Alt. Offenbach und Frankfurt bei André. Pr. M. 1.

Ein niedliches und recht sangbares Lied im italienischen Stil, das sich bald Freunde erwerben wird. Die mehrfach vorkommenden unmotivirten Quinten- und Octavenfolgen zwischen Melodie und Bass hätte man vermeiden sollen.

Gustav Hölzel. Aennchen im Garten, Gedicht von Moritz Heidrich, für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 159. Für Mezzo-Sopran. Offenbach a. M., Joh. André. Pr. M. 1.

Mit der Muse des Herrn Hölzel haben wir nie sympathisirt, sie war uns zu weinerlich-sentimental. Bedeutung für die Kunst können wir ihr überall nicht zugestehen. Wie die früheren Lieder Hölzel's ihren Weg gefunden haben, so mag ihn auch obiges Lied suchen und finden, wir wollen ihm den Weg nicht verlegen, fühlen uns aber auch in keiner Weise veranlasst, eine Lanze für dasselbe zu brechen.

Paul Geisler. Gesänge. 12 Dichtungen von Heine und Rückert. Erste Folge. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock. Pr. M. 2.

Wie die Monologe für Clavier, die wir neulich in Händen hatten, so zeigen auch die Gesänge, auf wie falschen Wegen Herr Geisler wandelt, was um so mehr zu beklagen ist, als sich vielfach Talent kundgiebt. Von wem hat sich Herr Geisler eigentlich irre leiten lassen? Oder führt er als Autodidact sich selbst in der Irre und — an der Nase herum? Zuweilen sollte man meinen, er sei ein rechter Spassvogel und wolle Andere foppen, so sonderbares, närrisches Zeug kommt zum Vorschein. Des Annehmbaren enthalten die Gesänge wenig, blitzwenig. Eine Ausnahme macht das Heine'sche Lied »Es erklingen alle Bäume«, Einzelheiten wären auch sonst noch namhaft zu machen. Man kann nicht leugnen, dass Methode in der Liedcomposition ist, aber falsche Methode, zu der übrigens nicht gehört, dass kein Texteswort wiederholt wird. Wir haben uns nun doch verleiten lassen, mehr zu sagen, als wir ursprünglich wollten. Mag's drum sein. Nur noch eins: oder sollten wir diese Art Musik als zu hoch für uns vielleicht nicht verstehen? Sollten wir uns irren? Es wäre ja menschlich. Wir rufen deshalb das Urtheil des Lesers an und geben ihm als Probe, die ihn genügend orientiren wird, den Anfang des ersten der 12 Gesänge. Fällt das Urtheil gegen uns aus, so wollen wir *pater peccavi* sagen.

Heinrich Heine: »Du bist wie eine Blume«.





Edm. Bartholomaeus. „Wär' ich ein Vöglein auf grünem Zweig" von Margarethe Pilgram-Diehl für eine Sopranstimme mit Pianoforte. Op. 40. Erfurt, F. Bartholomaeus. Pr. M. 1.

Was sich Gedichte doch Alles gefallen lassen müssen! Dass Gott erbarm! Hätte Herr Bartholomaeus das Gedicht weggelassen und sein Stück als Walzer herausgegeben, so wäre, wenn auch immer nur sehr wenig, doch etwas daraus geworden. So ist es nichts, rein gar nichts.

Richard Metzdorff. Drei Schlummerlieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 30. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. M. 1,50.

Die Lieder offenbaren Talent und poetischen Sinn und verdienen der Sängerwelt empfohlen zu werden. Als ein besonders treffliches Lied haben wir das zweite zu bezeichnen, »Wiegenlied, in circassischer Volksweise«. Es fesselt durch seine interessante Färbung und Melodie. Nach ihm ist das dritte zu nennen, »Wiegenlied, in slavischer Volksweise«. Das erste, »Schlaflied« von Tieck, ist ebenfalls warm empfunden, beginnt recht hübsch, kommt dann aber ein wenig in's Gesuchte hinein und hat ausserdem in Takt 7 und 8 eine harmonische Härte, die ihm nicht gerade zur Zierde gereicht. Wir fühlen wohl heraus, was der Componist damit sagen will, aber man muss doch auch Rücksicht auf's Ohr nehmen. Die Stelle ist diese:



Freidank.

Berichte.

Leipzig, 18. October.

Das zweite Gewandhausconcert am 12. October machte uns mit einer Neuigkeit, mit Gade's Novelletten für Streichorchester (Op. 53) bekannt. Der Componist bietet uns in denselben vier musikalische Genrebilder: a) *Andantino* und *Allegro vivace e grazioso*, b) *Scherzo*, c) *Andantino con moto*, d) *Allegro vivace*, die nach Analogie der Symphonie gruppirt sind, von denen das zweite, das *Scherzo*, das spirituellste ist. Der Ton, der sich durch alle vier Nummern zieht, ebenso die formelle Behandlung zeigen durchgehends die Meisterhand. Nicht auf gleicher Höhe mit jenen formalen und ästhetischen Vorzügen steht die specifische Erfindung. Die Motive sind nicht bedeutend und besonders reizvoll zu nennen. Der Eindruck, den das Werk machte, war in Folge dessen auch keineswegs durchschlagend. Ausgeführt wurde diese Novität sehr exact, nur in dem sich in seinem Wesen etwas den Schumann'schen Intermezzi nähernden *Andantino con moto* hätte die Tongebung noch etwas leichter und duftiger sein können. Dieser Novität schlossen sich an: Arie aus »Idomeneo« von W. A. Mozart: »*Zeffiretti lusinghieri*«, gesungen von Frau Schimon-Regan. Darauf folgte ein Concert von Camille Saint-Saëns (ebenfalls neu), — eine geistreich pikante Composition von scharf pointirter Form und hellaufblitzenden Gedanken (auch hier ist das *Scherzo* der reizvollste Theil); eine Composition, welche bezüglich der Handfertigkeit wie auch des Effectes im Ausdrucke dem Spieler nicht gewöhnliche Schwierigkeiten in den Weg legt, die Herr Professor Anton Door aus Wien in ganz vollendeter Weise zu lösen verstand. Als weitere Gesangsnummern sind zu nennen: Lieder mit Pianoforte: a) »Der Himmel hat eine Thräne geweint« von Robert Schumann, b) »Nachklingen«, c) »Vergiss mein nicht« von Heinrich Hofmann und d) »Frühlingslied« (als Zugabe) von Robert Schumann, — sämmtlich von Frau Schimon-Regan ausgeführt. Es ist geraume Zeit her, dass wir die genannte Künstlerin nicht vor dem Publikum sahen. Man kann nicht sagen, dass die Stimme derselben in dieser Zeit gewonnen habe, sicher aber hat Frau Schimon-Regan nichts von ihrer Künstlerschaft und der ihr eigenen Sinnigkeit des Vortrages eingebüsst. Diesen Liedern folgten noch drei Solostücke für Pianoforte: a) Lied ohne Worte Op. 2 Nr. 3, b) Humoreske Op. 10 Nr. 2 von P. Tschaykowski, c) Deutsche Tänze von Anton Rubinstein, die Herr Door tüchtig, aber nicht mit der höchsten Vollendung spielte (die ersten beiden Piècen ausgenommen) und die schon ihres theilweise geringen musikalischen Werthes halber im Ganzen lau, ja sogar mit einzelnen versteckter Kundgebungen von Missfallen vom Publikum entgegen genommen wurden. Die das Concert abschliessende Symphonie Nr. 1 B-dur von Robert Schumann ging trotz der immensen Hitze im Saale frisch und schwungvoll.



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. November 1876. **Nr. 44.** XI. Jahrgang.

Inhalt: J. S. Bach's Kirchen-Cantaten, im Clavierauszuge und mit Orgelbegleitung herausgegeben von dem Bach-Vereine in Leipzig. — Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Lieder für eine Singstimme, Duette und Terzette, für Frauenstimmen [Gustav Schreck Op. 1, 2 und 3]. Für gemischten Chor [Ludwig Hoffmann Op. 16, Gustav Hasse Op. 10]). — Berichte (Kopenhagen, Leipzig, Triest). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

J. S. Bach's Kirchen-Cantaten,

im Clavierauszuge und mit Orgelbegleitung herausgegeben von dem Bach-Vereine in Leipzig. *)

Seit der Gründung der Bachgesellschaft zur Herausgabe der Werke dieses Meisters ist bereits ein Vierteljahrhundert verflossen. Nicht nur eine vollständige und treue Edition aller vorhandenen Werke wurde versprochen, sondern auch noch die Beigabe von Clavierbegleitungen, welche der grossen Mehrzahl den Inhalt der Partitur auf leichte Weise vermitteln und zugleich eine Auslegung der in Bach's Bässen und Bezifferungen nur angedeuteten Harmonien bilden sollte. Als sodann der erste Band erschien, brachte derselbe die blossen Partituren ohne irgendwelche bearbeitende Erläuterungen, und M. Hauptmann als Herausgeber des ersten Bandes bemerkte darüber: »Die gegenwärtige Ausgabe hat allein den Zweck S. Bach's Compositionen, wie sie aus seiner Hand hervor gegangen sind, treu und correct zu überliefern.« Dagegen »die beste Anordnung zu treffen, dass mit unseren Mitteln eine wohlklingende, das Original in allem Wesentlichen bewahrende Production möglich werde, wird immer der verständigen, mit Liebe in die Sache eingehenden Sorge des dazu Befähigten überlassen bleiben müssen.« Dies bezieht sich zunächst auf die Aufführung, in welcher Hinsicht Hauptmann noch folgende Bemerkung macht: »Für unsere Zeit sind die nicht mehr gebräuchlichen oder in anderer Weise als gegenwärtig behandelten Blaseinstrumente durch passende andere in den meisten Fällen gut zu ersetzen; denn es ist die besondere Klangfarbe des Instrumentes hier nicht in dem Grade von wesentlicher Bedeutung, als sie es bei neuerer Musik ist.« (Bach's Werke I, Vorwort S. XV.) Der verehrte Mann gab in diesen Worten nur die damals in den besten musikalischen Kreisen allgemein herrschende Ansicht wieder; so fest gewurzelt waren die Vorurtheile, dass es einiger Jahrzehnte bedurfte, um die Beweiskraft des Hauptmann'schen »denn« abzuschwächen und dasselbe endlich in die grosse Rubrik der zeitlichen Irrthümer einzuschreiben. Jetzt wissen wir allerdings, dass ein solcher Unterschied hinsichtlich der Klangfarben zwischen alter und neuer Musik nicht vorhanden, dass aber alles, was vorhanden ist, zugleich auch wesentliche Bedeutung besitzt — aber seit wie lange weiss man solches in den specifisch Bach'schen Kreisen? Erst seit wenigen Jahren. Noch 1867 und später konnten die Verleger (Breitkopf und Härtel) die Anzeige einer neuen Instrumentation der Matthäus-Passion mit den, ohne Zweifel von dem Herrn Bearbeiter herrührenden Worten beginnen: »Es ist bekannt, dass Bach's Matthäuspassion in ihrer ursprünglichen Gestalt nirgends zur Aufführung kommen kann. Die Andeutungen der Generalbassschrift müssen in lebendiger künstlerischer Form ausgeführt, veraltete Instrumente durch neue ersetzt werden u. s. w.« Diese Worte, und ähnliche in weiterer Ausführung und Begründung, haben damals, so viel ich erfahren konnte, nirgends den öffentlichen Widerspruch hervor gerufen; ich glaubte daher, dass sie zur Zeit die Ansicht aller tonangebenden Bachianer ausdrückten, und es erregte meine Verwunderung, in diesem Lager niemand zu bemerken, der in die Praxis des Meisters hinreichend eingedrungen war, um die unveräusserlichen Rechte desselben zur Geltung bringen zu können. Die Worte »Es ist bekannt« dass das, was Bach selber geschrieben hat, in seinem eigenen Werke »nirgends zur Aufführung kommen kann« — lauteten so herrlich positiv, so ganz wie das Endurtheil einer genau geprüften Sache; ich glaubte also mit meiner Ansicht noch lange allein stehen zu müssen. Wenigstens von dieser Seite aus schien keine Hoffnung vorhanden, das unterstützt zu sehen, was man doch wohl als eine Forderung des gesunden künstlerischen Verstandes bezeichnen darf: und eine solche Aussicht war um so unerfreulicher, weil dadurch eine heilsame, von der gesunden Entwicklung unserer musikalischen Verhältnisse gebotene Beilegung der alten Differenzen zwischen Bachianern und Händelianern in weite Ferne gerückt war. Hierin mich geirrt zu haben, gehört zu meinen angenehmsten Erfahrungen. Wirklich hatte damals, als jene auf die Musiknerven der Gegenwart berechnete Ueber-Instrumentirung der Matthäuspassion erschien, wenigstens bei

*) Kirchen-Cantaten von Joh. Seb. Bach. Im Clavierauszuge mit unterlegter Orgelstimme herausgegeben vom Bach-Vereine in Leipzig. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. (1876.)

Nr. I. Am Feste der Erscheinung Christi. (»Sie werden aus Saba Alle kommen«.) Bearbeitet von Alfred Volkland. 38 Seiten Lex.-8.

Nr. II. Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis. (»Wer Dank opfert, der preiset mich«.) Bearbeitet von H. von Herzogenberg. 39 Seiten Lex.-8.

Nr. III. Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis. (»Jesu, der du meine Seele«.) Bearbeitet von Franz Wüllner. 45 Seiten Lex.-8.

Preis jeder Cantate 3 Mark netto. Chorstimmen à 30 Pf. netto.

Es würde sich empfohlen haben, die hier in Klammer beigefügten Anfangsworte der Cantaten auf dem Titel zu bemerken. Wie wünschenswerth solches ist, zeigen Nr. II und III, welche beide für denselben Sonntag componirt sind, die man also nur durch die Textanfänge zu unterscheiden vermag. Dieser Zusatz sei daher für die folgenden Nummern, wie für den Neudruck der gegenwärtigen, dringend empfohlen.

Eine englische Uebersetzung (von *Benson*) ist ebenfalls untergelegt, was der Verbreitung sehr förderlich sein wird.

Einem der Vertrauten Bach's die bessere Erkenntniss sich schon Bahn gebrochen, bei Philipp Spitta, welcher eben dadurch seine kunsthistorische Befähigung zur Erklärung Bach's am besten bewiesen hat, dass er, die Nebel der Partei durchdringend, Sinn und Eigenart des Meisters hinstellte, wie es wirklich war. Und durch das Ergebniss der Wissenschaft ist alsobald auch die Praxis auf eine höhere, reifere Stufe gehoben. Die ersten Früchte davon liegen in den hier angezeigten Cantaten-Bearbeitungen vor.

Dieselben gehen aus von dem Leipziger Bach-Vereine, über dessen Gründung und erste Aufführungen die Leser in Nr. 20 d. Bl. vom vorigen Jahre einen eingehenden Bericht erhalten haben. Die Cantaten sind nach denjenigen Grundsätzen bearbeitet, von welchen jener Verein bei seinen Aufführungen sich leiten lässt. Das der ersten Cantate beigegebene Vorwort spricht sich hierüber in gedrängter Kürze aus, weshalb es hier vollständig mitgetheilt wird.

»Vorwort.

»Die Clavierauszüge, deren Reihe durch dieses Heft eröffnet wird, sollen dazu beitragen, die Kirchen-Cantaten J. S. Bach's dem Privatstudium zugänglicher zu machen, besonders aber zu öffentlichen und dem Sinne des Componisten möglichst entsprechenden Aufführungen derselben anregen.

»Zu einer ordentlichen Aufführung ist die Begleitung der Orgel schlechterdings unentbehrlich. Da der Tonsatz, welchen sie auszuführen hat, erst aus der Continuostimme hergestellt werden muss — zu Bach's Zeit wurde derselbe vom Organisten extemporirt — so ist den Singstimmen ausser der für Clavier arrangirten Instrumentalbegleitung zugleich eine Orgelbegleitung untergelegt worden. Dieselbe ist natürlich nicht dazu bestimmt, die Instrumentalbegleitung zu ersetzen, sondern bei Aufführungen mit derselben zusammenzuwirken. Wo ausser der Orgel keine andern Instrumente begleiten, die Orgelstimme demnach zugleich den Clavierauszug darstellt, ist dieses angemerkt.

»Die Orgelbegleitung zu den Recitativen pflegte man vielfach anders auszuführen als zu notiren. Hinsichtlich des Seccorecitativs war es Brauch, die Accorde kurz abzusetzen, obgleich auszuhaltende Basstöne hingeschrieben wurden. Das Liegenbleiben der Accorde gestattete die Praxis mehr nur ausnahmsweise und wo ein ganz stilles Flötenregister zur Verfügung stand. Auch empfehlen sachverständige Musiker des vorigen Jahrhunderts, zuweilen nur den Basston liegen zu lassen, die übrigen Töne der Harmonie aber abzusetzen. Beim begleiteten Recitativ dagegen stand es dem Organisten frei, entweder die vollen Accorde, oder ebenfalls nur den Bass auszuhalten. Dass auch Bach zuweilen die Seccorecitative in der allgemein üblichen Weise ausführen liess, weiss man aus mehren seiner Originalhandschriften, so z. B. aus den Stimmen zur Matthäus-Passion. Fraglich bleibt, ob diese Art der Ausführung bei ihm das Regelmässige war. In der vorliegenden Ausgabe hat man sich streng an die Ueberlieferung der Handschriften gehalten und deshalb auch in den Seccorecitativen auszuhaltende Accorde gesetzt. Aber es erschien nothwendig, die verschiedenartigen Gewohnheiten der älteren Praxis an dieser Stelle der Berücksichtigung zu empfehlen.

»Gänzlich vermieden ist es auch, über den Gebrauch des Pedals bei Ausführung der Orgelstimme irgendwelche Vorschriften zu geben. Man liebte bei den Kirchenmusiken des vorigen Jahrhunderts stark besetzte Bässe. Regel war daher, den Bass auf dem Pedale mitzuspielen, oder wenn dies aus irgend einem Grunde unthunlich war, denselben auf einem stärker registrirten zweiten Manuale auszuführen. Ausdrücklich aber sagen die Theoretiker, man müsse sich hierin nach den Verhältnissen richten, also nach der Beschaffenheit der Orgel, der Besetzung des Orchesters, den Räumlichkeiten und dergleichen. Demgemäss wird auch bei einer heutigen Aufführung zu verfahren sein. Andeutungen über Registrirung erschienen uns aus demselben Grunde unstatthaft, obgleich sie möglich gewesen wären; denn es gilt als Grundsatz, keine Orgelstimme zu veröffentlichen, die nicht zuvor in den Aufführungen des Bachvereins erprobt worden ist.

»Der Name Cantate, welchen Bach für die in Rede stehenden Musikwerke nicht anwandte, liess sich im Gesammttitel nicht wohl umgehen. Doch ist im Einzelnen die originale Bezeichnung beibehalten, die in einfacher Nennung desjenigen Sonn- oder Fest-Tages zu bestehen pflegt, welchem die Musik bestimmt ist. Der innige Zusammenhang dieser mit jenem muss stets gegenwärtig erhalten werden, wenn das Tonwerk seine volle Wirkung thun soll. Es erschien deshalb passend, jeder Cantate das Evangelium, oder wo der Gesangstext es nöthig machte, die Epistel ihres Tages vorzudrucken. Ausnahmsweise findet man vor der ersten Cantate Epistel und Evangelium. Ist letzteres für das Gesammtverständniss wichtiger, so durfte die erstere deshalb nicht fehlen, weil an ihren Schlussgedanken die Musik anknüpft.

»Selbstverständlich schliessen sich diese Publicationen eng an die Ausgabe der Bach-Gesellschaft an, man findet rechts über dem beginnenden Notentext jedesmal den bezüglichen Hinweis. Auf leichte Spielbarkeit der Clavierbegleitung ist, soweit es möglich war, Rücksicht genommen.

Leipzig, im Juni 1876.«

Das meiste von dem, was über die in Rede stehende Publication zu sagen wäre, ist bereits in diesem Vorberichte enthalten. Wie man aus demselben ersieht, wollen diese Clavierauszüge dem Spieler sowohl zu privaten wie zu Aufführungszwecken jede mögliche Hülfe gewähren, soweit eine solche durch gedruckte Noten zu leisten ist, ohne ihn in derjenigen Freiheit, welche der Ausführende namentlich einem älteren Tonwerke gegenüber stets beanspruchen darf, irgendwie zu beengen. Er empfängt hier ausgesucht schöne Cantaten in Clavierauszügen von gediegener Arbeit und daneben eine Orgelbegleitung, welche ihm nicht nur für öffentliche Aufführungen, sondern gewiss auch für das Studium und für häusliches Musiciren sehr oft zu Statten kommen wird; aber zugleich wird er an die legitimen Freiheiten der Begleitung erinnert, aus welchen ihm das Recht wie die Pflicht erwächst, im gegebenen Falle darnach zu verfahren. So kann man hier abermals die Bemerkung machen, dass das Anschliessen an Sinn und Form, an Inhalt und Tonmittel des Autors zugleich alles das gewährleistet, was der Begriff der künstlerischen Freiheit in sich schliesst, während jede Instrumentirung mit fremden Tonmitteln sich zu demselben in Widerspruch setzt, sofern sie nicht nur einer vorüber gehenden Verlegenheit abzuhelfen bestimmt ist, sondern als Norm der Praxis sich zu verbreiten sucht: diese Ueberzeugung war von Anfang an einer meiner Hauptgründe gegen die Neu-Instrumentirungen und müsste, von hundert anderen abgesehen, allein schon genügen, der Uebermalung alter Bilder das Urtheil zu sprechen. Es hat Zeiten gegeben, wo so etwas allgemein geschah und Niemand ein Arg dabei hatte, aber dieselben Zeiten bilden zugleich die Periode des grössten Verfalles. Aus dieser haben wir uns jetzt auch in der Musik zu einer reineren, kunstwürdigeren Behandlung empor gearbeitet. Die mühsam gewonnene, schon gesicherte aber noch nicht hinreichend befestigte Position wollen wir nicht wieder aufgeben, sondern nach und nach so ausdehnen, dass sie der Kunst als Grund eines Tempelbaues dienen kann. Jeder, der Bausteine hierzu liefert, erwirbt sich hohen Dank, nämlich jetzt; denn später, wenn erst Alle gewohnheitsmässig auf diesem Wege gehen, ist für den Einzelnen kein Verdienst mehr dabei, freilich sind dann auch die Schmäher verstummt, die uns jetzt belästigen und unser Werk zu verunreinigen suchen.

Dem so besonnenen wie muthigen Vorgehen des Leipziger Bachvereins wird sicherlich die verdiente Anerkennung nicht fehlen. Wer einen Führer haben will, um Bach's harmonische Kunst in der eigenartigen Begleitweise des Meisters kennen zu lernen, für den werden die hier begonnenen Clavierauszüge mit Orgelbegleitung unentbehrlich sein. *Chr.*

Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern.

(Mitgetheilt von E. Hille.)

(Fortsetzung.)

Ein Thaler nach dem andern. 1827.
L. Lenz Op. 41. 4st.
B. E. Philipp Op. 30. 4st.

Ein Vogel ruft im Walde. 1844.
Ernst Elsner Op. 3. 2st.
Th. Friese Op. 7.
E. Kuhn Op. 72.
Maria Nathusius in H. v. F. 40 Kinderliedern Nr. 30. — Hundert Lieder Nr. 85.
Ernst Richter Op. 36.

Eine Blum' ist mir entsprungen. 1833.
J. Schladebach Op. 8.

Eine kleine Geige möcht' ich haben. 1847.
H. v. F.: 48 Kinderlieder (1865) Nr. 12.
R. Krell: Die Kinderstube S. 62 (Hildburghausen).
Franz Lachner Op. 95.

Er reitet hinaus, er sieht sich nicht um. 1823.
Heinr. Esser Op. 47.
F. A. Reissiger Op. 12.

Erscheine noch einmal, erscheine! 1839.
F. Curschmann Op. 26.
Graben-Hoffmann Op. 9.
Franz Lachner Op. 96.

Eine frisch erblühte Blume. 1849.
Schletterer in: 48 Kinderlieder (1865) Nr. 21.

Es blüht ein schönes Blümchen. 1835.
C. Burchard in: Die singende Kinderwelt von *Graben-Hoffmann* S. 55. — o. N.
O. Claudius Op. 23. 2st.
Alfred Dregert Op. 22.
Otto Dresel Op. 4.
D. Elster: Kindheit Nr. 10.
Heinr. Esser: Op. 40.
C. F. J. Girschner ohne Op.?
F. A. L. Jacob in H. v. F. 50 Kinderliedern Nr. 40.
J. W. Kalliwoda Op. 112. — o. N.
Emil Krause Op. 33.
H. Litolff Op. 58.
Carl Matys Op. 16.
A. Methfessel Op. 101.
Georg Müller Op. 18.
C. E. Pax in: Jugend-Klänge von Klauer Nr. 52.
Joachim Raff Op. 114.
C. Reinecke Op. 63.
C. G. Reissiger im Mozart-Album, und in Ernst und Scherz von Jul. Otto Nr. 150. 4st. — o. N.
G. Scheller Op. 2.
A. H. Sponholtz Op. 18.
Ernst Streben Op. 26.
A. Struth Op. 22.
W. Studemund Op. 2. — o. N.
Th. Täglichsbeck Op. 34.
W. Taubert Op. 82.
Theod. Twietmeyer Op. 8.
Ad. Ueberlée Op. 10.
Julius Weiss Op. 48. Heft 1.
H. Wichmann Op. 3.
R. Wüerst Op. 8.

Es freut sich Alles weit und breit. 1848.
Mendelssohn (Berlin, Schlesinger).

Es ist der Wald aus seinem Traum erwacht. 1836.
F. W. Rühl Op. 8. 2st.
C. Stiehl Op. 3. 2st.

Es ist mir nirgend wohler. 1850.
H. v. F.: Rheinleben (Mainz 1851) Nr. 18. 2st.

Es ist nichts Lust'gers auf der Welt. 1841.
Wilh. Wieprecht Op. 24. 4st.

Es ist umsonst, drum gute Nacht. 1827.
C. Evers Op. 21.
H. Marschner Op. 66.

Es kann nicht immer regnen. 1826.
L. Lenz Op. 39.

Es liegt ein Berg im Meere. 1837.
Karl Seeger: Der Liederfreund, 3. Aufl. S. 18.

Es saß in ihrem grünen Kleide. 1838.
Franz Commer Op. 52. 4st.
F. Curschmann Op. 26.

Es schlief ein Keim. 1835.
F. W. Jähns Op. 48. 2st.
Carl Matys Op. 16.

Es sprach der reiche Bauer. 1837.
J. Böie Op. 5.
Maria Nathusius Op. 1.

Es steht ein Baum in jenem Thal. 1840.
Gustav Jansen Op. 6.
F. Möhring Op. 14. 2st.
C. Schuppert Op. 6. 4st.
W. Taubert Op. 67.

Es steht in meinem Garten. 1837.
Carl Matys Op. 16.
L. Schlottmann Op. 17. 4st. und 1st.

Es taget in dem Osten. 1831.
D. Elster: Kindheit Nr. 27.
Heinr. Esser Op. 41. 2st.
Leop. Lenz Op. 42. 2st.
C. G. Reissiger »Zum Besten der Diaconissen-Anstalt zu Dresden« (Dresden, A. Brauer) für 2 Soprane. — o. N.
Carl Seeger: Der Liederfreund, 3. Aufl. S. 54. 2st.
H. M. Schletterer 3st.

Es webte schön Aennchen. 1857.
Joachim Raff Op. 98. Nr. 24.

Es wollt' ein Mädchen zur Kirche geh'n. 1840.
Franz Abt (nach eigener Angabe) 4st.
Franz Lachner Op. 96.
Aug. Schultz (Braunschweig, Litolff).

Eichkätzchen machst dir große Last.
Emil Krause Op. 33.

Fahr wohl, fahr wohl, mein süßes Lieb. 1821.
C. Banck Op. 22. (Berlin, Gustav Crantz) mit der Unterschrift »H. Kuntz«. Nur erste und letzte Strophe meines altniederländischen Liedes: *Vaer wel, vaer wel, myn soete lief.*

Fern von der Heimath Land. 1845.
Ernst Elsner Op. 10. 2st.
L. Lenz Op. 44.

Fest gehalten den Bügel! 1858.
H. v. F.: Die vier Jahreszeiten S. 30, und 48 Kinderlieder (1865) Nr. 18.

Feurige Herzen und kühler Wein. 1826.
F. Belcke Op. 25. 4st.
W. Gährich Op. 8. 4st. — o. N.
F. M. Markull Op. 40. 4st.

Frau Spinne spinnt im Sonnenschein. 1848.
Gustav Eggers, Nachgel. Lieder Heft 3. Nr. 4.

Frei und unerschütterlich. 1842.
Friedrich Erk im Commersbuch von H. und M. Schauenburg. 7. Aufl. 1862. S. 552. 4st.
H. Esser in Täglichsbeck's Liederhalle, 1. Abth. 2B. S. 182. 4st.
F. Saal in Auswahl deutscher Lieder (Leipzig, Serig 1850) S. 289. 4st.

Frisch auf! frisch auf mit Sang und Klang! 1841.
A. Methfessel in H. v. F. Vaterlandsliedern Nr. 24. 3st.

Frisch auf! frisch auf! Zu den Waffen! 1870.
Franz Abt in: Hoch Deutschland (Litolff).

Frisch! Clarinett. 1827.
Theodor Krause Op. 6.
Franz Lachner Op. 110. 4st.
W. Taubert Op. 97.

Frisch, spielt mir ein Tänzlein! 1826.
Im. Sauermann in: Rheinleben von H. v. F. (Mainz 1851) Nr. 3. Rheinl. (Neuw. 1865) Nr. 4.

Frisch, tummle dich, tummle dich, Kreisel! 1843.
Wilh. Taubert Op. 118.

Frohe Lieder will ich singen. 1836.
Louis Grosse Op. 5.
Gustav Jansen Op. 12.
Arno Kleffel Op. 7.
Herm. Krigar Op. 4.
Franz Lachner Op. 116.
F. Möhring Op. 14. 2st.

Früh am Tage laßt uns gehn. 1859.
Julius Tschirch in: Die vier Jahreszeiten von H. v. F. S. 54. 2st.

Frühling, der du Tod zum Leben weihest. 1825.
A. Weimar Op. 4. 4st.

Frühling hat mir Hoffnung gebracht. 1835.
C. G. Reissiger Op. 127.

Frühling sprach zu der Nachtigall. 1845.
Franz Abt Op. 350. mst.
Ernst Elssner Op. 10. 2st.
L. Lenz Op. 44. 2st.
W. Taubert Op. 170.

Geht ein Storch dort in dem Mühlenbach. 1843.
Graben-Hoffmann Op. 60, auch in: Die singende Kinderwelt von G.-H. S. 26.

Gelichtet ist der Wald und kahl das Feld. 1839.
K. Perfall (Breitkopf und Härtel) 4st.

Geriethe heuer doch der Wein! 1827.
W. Gährich Op. 8. 4st. — o. N.
C. Kuntze Op. 8. 4st.

Gern möcht' ich heute Kränze winden. 1837.
Ernst Richter (Breslau, Cranz).

Gestern ging ich in den Wald hinein. 1843.
Wilh. Taubert Op. 163, für gem. Chor.

Glücklich wer auf Gott vertraut. 1852.
Richard Hol Op. 15. 2st.
Gustav Jansen Op. 8. 4st.
W. F. G. Nicolai Op. 5.
Joachim Raff Op. 114. 2st.
Fr. Ed. Wilsing in Erk's Volksklängen, 1. Heft Nr. 4. 4st.

Grüner Schimmer spielet wieder. 1846.
Aloys Schmitt's Kinderlieder, herausgegeben von Widmann, 2. Heft Nr. 4.

Grün ist das Eiland, weiß der Strand. 1840.
Robert Franz Op. 3.

Grüner und grüner Matten und Feld! 1834.
Mendelssohn-Bartholdy (Berlin, Schlesinger).

Hab' ich gekämpft in stürmischem Muth. 1840.
Graben-Hoffmann Op. 9.

Hab' ich tagelang geblicket. 1840.
Graben-Hoffmann Op. 9.

Hänselein, willst du tanzen? 1842.
Franz Abt Op. 250. mst.
Otto Dresel Op. 4.
W. Taubert Op. 79.

Hans Peter zog am Morgen. 1836.
D. Elster: Kindheit Nr. 32.
Carl Geissler Op. 105.
Graben-Hoffmann Op. 60, auch in: Die singende Kinderwelt von G.-H. S. 4.

Hast du den Frundsberg nie gesehn? 1825.
L. Lenz Op. 33.

Heda! holla! aufgemacht! 1825.
W. Gährich Op. 8. 4st. — o. N.
H. Gödecke Op. 3. 4st.
W. Herzberg Op. ...
Herm. Kriger Op. 15. 4st.
L. Schlottmann Op. 17. 4st.
Eduard Tauwitz Op. 30. 4st.

Heida, du liebe Maienzeit. 1826.
H. v. F.: Rheinleben (Mainz 1851) Nr. 6. 2st.
F. Kücken (allemann. Text).

Heißa, ich bin der fröhliche Mann! 1858.
H. v. F.: Die vier Jahreszeiten S. 32. 2st.

Heißa, wer tanzt mit mir? 1833.
D. Elster: Kindheit Nr. 14.
W. Taubert Op. 138.

Herr Durst ist ein gestrenger Mann. 1851.
Heinrich Dorn 4st. in Abt's Deutscher Sängerhalle II, 1.

Herr Wirth, Herr Wirth, ein Gläschen Wein! 1839.
Heinrich Dorn Op. 58. Heft 6.
Franz Lachner Op. 79. 4st.
A. Seelmann im Orpheus 12. Bd. Nr. 60. S. 42. 4st.

Herz, und verlangst du nicht Ruhe? 1834.
Franz Abt Op. 62. 2st.
F. Curschmann Op. 14.
J. P. E. Hartmann Op. 85.
Gustav Jansen Op. 6.
J. W. Kalliwoda Op. 124. 4st.
Franz Lachner Op. 39. 3st.
J. Zöhrer (Braunschweig, Rademacher).

Heut noch sind wir hier zu Haus. 1848.
B. Damcke Op. 3. 4st.
L. Erk: Volksklänge, 1. Lief. Nr. 15. 4st.

Heute Fröhlichkeit, morgen Herzeleid! 1821.
Lud. Berger Op. 27.
F. W. Markull Op. 40. 4st.
Aug. Matthäi Op. 24.
Maria Nathusius Op. 1: Hundert Lieder Nr. 81.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Lieder für eine Singstimme, Duette und Terzette, für Frauenstimmen.

Gustav Schreck. Sechs Lieder für eine hohe Stimme mit Pianoforte. Op. 1. Pr. M. 2,50.
—— **Drei Terzette** für Frauenstimmen mit Pianoforte. Op. 2. Pr. M. 2,50.
—— **Fünf Duette** für Sopran und Alt mit Pianoforte. Op. 3. Pr. M. 3,50.

Leipzig, bei Fr. Kistner.

Hier haben wir's also mit Erstlingswerken, wenigstens mit ersten Editionen eines Componisten zu thun. Begierig, zu erfahren, was er uns bringt, nehmen wir seine Hefte zuerst zur Hand. Vielleicht ein neues bedeutendes Talent? Welche Freude für den Beurtheiler, wenn er ein solches im Componisten proclamiren könnte! Voller Erwartung schlagen wir Op. 1 auf, überlesen eine Seite — ei, wir wollen die Durchsicht lieber zu anderer Stunde vornehmen. War es Furcht, dass wir getäuscht werden könnten in unseren Erwartungen? Doch nur frisch an's Werk, einmal muss es doch geschehen. Und nun wird Op. 1 durchforscht von der ersten bis zur letzten Note, darnach ebenso Op. 2 und 3. Hier das Resultat unserer Untersuchungen.

Zunächst wollen wir constatiren, dass der Componist das Seinige gelernt hat. Wenn er mit einem gewissen Selbstgefühl auftritt, so nehmen wir's ihm nicht übel, so lange er nicht verlangt, dass es zu etwas anderem als seinem technischen Geschick in Beziehung gebracht werden soll. Im Harmonischen zeigt er eine anerkennenswerthe Routine und hält sich correct darin. Die Harmoniefolgen an sich sind auch nicht gewöhnlicher Art, wir könnten mancherlei interessante und glückliche Wendungen nachweisen. Einzelnes Anfechtbare fällt dem gegenüber nicht in's Gewicht. Was nun den Cardinalpunkt, die Erfindungsgabe des Componisten anlangt, so zeigt sich solche allerdings in den Gesängen, vorläufig aber noch wenig intensiv. Manches lässt jedoch hoffen, dass es damit in späteren Editionen schon besser bestellt sein werde. Nur muss Herr Schreck nicht meinen, dass jedes beliebige Motiv, wie's ihm eben einfällt, zu musikalischer Verarbeitung geeignet und werth sei, aus dem Schreibpult heraus und in die Welt zu wandern. Die Phrase überwiegt derzeit noch und hat er einmal mit ihr begonnen, so verlässt sie ihn so bald nicht wieder. Gleichsam als wenn er fühlte, dass in anderer Weise nachgeholfen werden müsse, rückt er mit den Hülfsmitteln der Harmonik in's Feld, fängt an zu moduliren und modulirt in einem fort, aber statt dass es besser würde, wird's schlechter. Mit der Vorliebe für

Modulation geht die für Figuration und Colorirung in der Begleitung Hand in Hand. Auch hier findet man Zutreffendes und Geschick, aber hier wie dort geschieht des Guten denn doch zu viel. Dem grössten Theil der Sachen wird dadurch eine Unruhe verliehen, die recht unerquicklich ist. Sehr wenig oder nichts tritt ruhig wirksam und plastisch heraus. Das sind neben dem ersterwähnten Punkte die beiden anderen Hauptschwächen des Componisten. Wir wollen nicht davon reden, dass die Begleitung manchmal den Gesang deckt, dass sie zuweilen zu realistisch malt oder sich in kleinlicher Wortmalerei ergeht, für dergleichen geringere Vergehen ist leichter Absolution zu erlangen. Dass dem Begleiter vollauf zu thun gegeben ist, lässt sich denken. Wir wollen aber auch hier lobend anerkennen, dass der Verfasser zu arbeiten versteht, dass er z. B. nicht ohne Erfolg bemüht ist, die zweite und dritte Stimme in den Duetten und Terzetten möglichst selbständig zu gestalten. Man sieht darüber hinweg, wenn's einmal auf Kosten des Wohlklangs geschieht. Aber die Arbeit allein, und wäre sie die gelungenste, was nützt sie dem Verfasser, was uns, was der Sache? Wir rathen Herrn Schreck deshalb: mässige er sich in Bezug auf das Moduliren, auf das Figuriren und Ausmalen, suche er Neues hervorzubringen, richte er sein Augenmerk auf reizvolle und fliessende Melodik und studire er unsere Meister auf diesem Gebiet. — Was seine Textauffassung anlangt, so bietet sie im Ganzen genommen ebenfalls nicht gar viel Charakteristisches, besonders will ihm der heiter frische Ton nicht recht gelingen und doch wählt er mehrfach Texte, die ihn geradezu fordern. Seine Compositionsweise dämpft, verschleiert zu sehr. Wenn wir noch erwähnen, dass Herr Schreck die Quartenschritte beim Gesange sehr liebt, so geschieht es, um ihn vor zu häufigem Gebrauch derselben, vor Manier zu warnen.

Wir gehen nunmehr in aller Kürze die drei Hefte durch. Op. 1, Nr. 1. »Das macht das dunkelgrüne Laub« von O. v. Redwitz. Verhältnissmässig einfach gehalten, auch melodisch nicht uninteressant, dürfte es das annehmbarste Lied im Heft sein. Des Autors Neigung zum Figuriren tritt hier nur leise hervor. Nr. 2. »O wären Sterne meine Lieder« von R. Reinick. Ruhig und gar nicht übel beginnend tritt bald unruhiges Moduliren und Coloriren ein. Sobald das Wort »Himmel« erscheint, geht's mit der Clavierfigur auch über die Bäume, wie man zu sagen pflegt. Nr. 3. »Heraus« von R. Reinick. Begleitung sehr unruhig, im Uebrigen ist das Lied nicht frisch genug empfunden und erfunden. Die drei Mädchenlieder von Geibel, Nr. 4, 5, 6, bieten in Bezug auf Erfindung gleichfalls nichts erheblich Neues. Der Componist bemüht sich vergeblich, sie mittelst seiner Harmonik interessant zu machen. Das Figurenwesen tritt in ihnen mehr zurück. Von den drei Terzetten, Op. 2, geben wir dem letzten »Neuer Frühling« von O. Roquette den Vorzug. Dem Text entsprechend beginnt es recht frisch und wird mit geringen Ausnahmen auch so fort- und zu Ende geführt. Auch die Begleitung hält sich decenter. Es ist eins von den wenigen Stücken, die noch Gutes vom Componisten hoffen lassen. Nr. 2. »Abendlied« von Sturm, enthält mehr melodische Phrasen als wirkliche Melodie. Nr. 1. »Mainacht« von Jul. Sturm fängt recht gut an, aber es währt nicht lange, bald bemächtigt sich auch dieses Stücks die Phrase, es wird stark modulirt und figurirt und da ist's dann vorbei. Nr. 1 der Duette, Op. 3, »Zwiegesang« von Reinick, trifft den Ton des Gedichts nicht und ist ebenfalls zu phrasenhaft. Nr. 2. »Vorüber« von Emmy S. hält sich ausnahmsweise sehr einfach, ist aber in der Erfindung unbedeutend. Nr. 3. »Zwiegesang der Elfen« von Reinick tritt ziemlich prätentiös auf, ohne Interessantes oder Neues zu geben. Hauptsächlich wieder Redensart. Im Moduliren und Figuriren thut sich hier der Verfasser ordentlich was zu gute. Man hat seine Noth, sich durch das 9 Seiten lange Stück hindurch zu arbeiten. Ueber Nr. 4 und 5 »*Primula veris*« von Lenau lässt sich bezüglich der Auffassung, Erfindung und Begleitung kaum Günstigeres sagen.

Erstlingswerke fordern in höherem Maasse die Aufmerksamkeit der Kritik heraus, deshalb hielten wir uns ein wenig länger bei vorliegenden Sachen auf. Wir haben uns mit voller Offenheit ausgesprochen, nicht um den Componisten zu entmuthigen, sondern ihm seine Schwächen zum Bewusstsein zu bringen und ihn zu bewegen, strenge Selbstkritik zu üben. Lasse er sich warnen und glaube er uns, wenn wir ihm sagen, dass er auf dem betretenen Wege fortschreitend sich die Sympathie der Sängerwelt nimmer erwerben wird. Es sollte uns freuen, wenn unsere Ermahnungen nicht vergeblich gewesen wären.

Für gemischten Chor.

Ludwig Hoffmann. Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 16. Offenbach a. M., Joh. André; Frankfurt a. M., C. A. André. Pr. Partitur und Stimmen M. 2,40, vier Stimmen allein M. 1,40.

Was nützt uns das grösste Geschick, die höchste Ausbildung im Technischen, wenn wir nicht auch etwas dabei haben von dem, was sich nicht lernen lässt, ohne das es aber keine wahre Kunst giebt! Dazu gehört auch Melodie, schöne ausdrucksvolle packende Melodie. Habt Talent, Genie, ihr Herren Componisten, und recht viel von diesem Artikel, lernt daneben *ex fundamento*, alles Andere macht sich von selbst. Ihr sollt von uns auf den Händen getragen und mit Lob und Preis überschüttet werden. Für weiteren Ruhm und materiellen Lohn sorgen Publikum und Verleger. Da haben wir wieder ein Heft mit vier Liedern vor uns, die nicht verachtet, aber auch nicht eben gepriesen werden können. Einschlagen werden sie nicht, dazu fehlts am Besten, und verwerfen können wir sie auch nicht, dazu sind sie gut gemacht und enthalten sie zu viel interessante Einzelheiten, deren Zahl an und für sich allerdings so gar gross nicht ist. Einzelheiten sagen wir, die aber für sich allein keinen Erfolg sicher stellen. Ja wäre unter den Liedern nur ein besonders gelungenes, es könnte die andern in's Schlepptau nehmen und der Kritiker, der gern loben möchte, könnte sich hinter ihm verschanzen, seine Hoffnung auf dasselbe setzen und die andern Lieder unvermerkt mit durchschlüpfen lassen. In dieser Lage befinden wir uns nicht, was wir lebhaft bedauern. Wir loben viel lieber, als dass wir tadeln, und sind immer glücklich, wenn wir mit dem Lobe nicht zu geizen brauchen. Dass wir die Hoffnung nicht aufgeben, den Componisten noch mit reichem Lobe bedenken zu können, wollen wir ausdrücklich versichern.

Gustav Hasse. Sechs Gesänge für gemischten Chor. Op. 10. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock. Partitur und Stimmen Pr. M. 3,50.

Am meisten gefällt uns Nr. 1, das fünfstimmig gesetzte »Johannislied«; es ist einfach würdig und melodisch nobel gehalten und wirkt durch seine Tonfülle trefflich. Wir empfehlen es den Chorvereinen als ein recht gelungenes und auch leicht auszuführendes Lied. Weniger gelungen sind Nr. 2 und 3, die »Lotosblume« von Heine und »Den Blüthenbaum durchhaucht mit Duft« von Jul. Sturm. In der Erfindung nicht sehr bedeutend, sind sie auch sonst etwas farblos. In den folgenden »Wir ziehen durch die weite Welt« und »Waldlied« ist der Ton der Gedichte nicht prägnant genug ausgedrückt, besonders verlangt ersteres mehr Frische, aber auch das Waldlied klingt zu dunkel, zu verschleiert. Das letzte Lied, »Gondoliera« von Geibel, spricht uns wieder mehr an und zwar seines ausgesprochen melodischen Elements wegen, das sich nur in etwas gew

lichem Gewande zeigt. Das Heft verdient Beachtung und wenn auch nur um des ersten Liedes willen. Ob letzteres Zugkraft genug besitzt, um auch seine schwächeren Geschwister über Wasser zu halten, oder ob es gar von diesen mit in den Lethe hineingezogen wird, muss die Folge lehren. Sein Loos wäre, träte der letzte Fall ein, ein unverdientes. *Freidank.*

Berichte.

Kopenhagen.

Ant. Rée. Die Redaction dieses Blattes hat meine vorige Correspondenz beziehentlich des Buches von A. P. Berggreen mit einer kleinen Bemerkung versehen, deren Inhalt fast einem Verweise gleicht, weshalb ich mir erlaube auf das von mir Gesagte zurück zu kommen. Es scheint nämlich in dieser Beziehung ein Missverständniss obzuwalten. Nicht weil Weyse ein Deutscher war (für welches man ihn auch streng genommen nicht ansehen konnte, da Holstein zu seiner Zeit noch zu Dänemark gehörte), finde ich das Buch, welches Berggreen die Biographie desselben nennt, überflüssig, sondern weil schon früher von Anderen über ihn geschrieben worden ist, und seine künstlerische Thätigkeit, sowie seine Lebensverhältnisse uns deshalb schon zur Genüge vorgeführt worden sind. Ausserdem enthält besagtes Buch mehr in Bezug auf Weyse's Privatverhältnisse, als auf seine künstlerische Thaten; wenn aber ein gewiegter Musiker als Verfasser der Biographie eines musikalischen Künstlers auftritt, dann ist man jedenfalls berechtigt etwas mehr zu fordern, als was jeder schreibefähige Dilettant leisten kann.

In der genannten Bemerkung deutet die Redaction noch ausserdem an, dass der lebhafte Kunstverkehr, der in früheren Zeiten zwischen Dänemark und Deutschland herrschte, nicht mehr stattfindet. Dieses dürfte im Ganzen doch ein Irrthum sein. Dass ein solcher Verkehr in den Jahren 1848 und 1868 und überhaupt sogleich nach den Kriegeszeiten für einige Jahre in Stockung gerieth, versteht sich von selbst. Dieses Verhältniss änderte sich aber bald, und deutsche Künstler geniessen zur Zeit eine eben so gute Aufnahme hier wie in früheren Zeiten.

Dass es dagegen heut zu Tage vielleicht eine grössere Anzahl Musiker bei uns giebt als zuvor, deren Mehrzahl nur eine gerechte Würdigung der deutschen Kunst oder Componisten wollen, aber keine Ueberschätzung derselben, das dürfte freilich wahr sein; eine solche Forderung verdient aber keine Rüge. *Suum cuique!* Waren doch vom 16. Jahrhundert an bis Mitte der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts Italiener und Franzosen die Lehrmeister der Deutschen, wenn von Musik die Rede ist; ohne Giovanni Gabrieli kein Heinr. Schütz und kein Reinhold Keiser, und ohne Frescobaldi kein Froberger, Kerl und Pachelbel. Und haben Hasse, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven und F. Schubert nicht auch den Italienern A. und D. Scarlatti, Durante, Pater Morlini und Salieri Manches zu verdanken? War doch allein dieser Salieri der Lehrer von Beethoven, Weigl, Hummel, Schubert und Moscheles. Ja, gar der deutsche Spohr lernte vom Franzosen Charles Louis Maucourt die Violine spielen, und der jetzt erst gestorbene J. Böhm, der den Ernst und Joachim zog, war ein Schüler vom Franzosen Rode, welcher wieder von Fauvel und Viotti abstammte!

Unter solchen Umständen, und viel Derartiges könnte noch hinzugefügt werden, ist keine Nothwendigkeit da, immer deutsche Musik oder Musik deutscher Künstler zu bevorzugen, und haben unsere früheren Musiker nichts als deutsche Kunst gekannt, so kann man ihnen das als einen Mangel anrechnen. Wir jüngeren Musiker gestehen offen, dass wir lieber eine unbekannte Symphonie von Gossec (z. B. seine Jagd-Symphonie) oder eine Ouvertüre von Méhul (z. B. zum »Jeune Henri«) hören als eine abgehätschelte Symphonie von J. Haydn, und wenn von Gesangsstücken die Rede, ziehen wir auch Arien oder Chöre von Jomelli, Sacchini, Grétry und Méhul (da sie uns fast neu sind) oft Gehörtem von Mozart, Beethoven und Mendelssohn vor.

Nachschrift der Red. In Obigem lassen wir unsern geehrten Herrn Berichterstatter gern zu Worte kommen, wenn auch seine Ausführungen mit dem Sinne unserer »Bemerkung« sehr wenig zu thun haben. Von einem Verweise, den Herr R. aus derselben heraus las, kann natürlich keine Rede sein; wir wollten zunächst nur verhüten, dass dem verdienstvollen Berggreen in unserm Blatte wehe gethan werde, und das um so mehr, weil wir noch eine alte Schuld gegen ihn abzutragen haben. Von dem, was Herr R. über das Recht unserer dänischen Nachbaren sagt, nicht ausschliesslich deutsche, sondern die gute Musik aller Nationen aufzuführen und zu bewundern, wollen wir hoffen, dass es nicht gegen uns gerichtet ist, sonst müssten wir sagen, dass er die Tendenz unseres Blattes bisher nicht richtig gewürdigt hat, denn sein Glaubensbekenntniss ist auch das unsrige; wir wissen uns frei von jeder Spur eines musikalischen Pangermanismus und zwar zum Theil im bewussten Gegensatze zu den Bestrebungen einer grossen Zahl unserer Landsleute. Die Dänen haben es immer ganz besonders verstanden, sich diesen offenen Sinn für das musikalisch Bedeutende aller Nationen zu bewahren; der verehrte Veteran Berggreen ist ebenfalls ein sehr beredtes Beispiel davon, denn seine grosse Volksliedersammlung steht einzig in ihrer Art da und hat sich in Dänemark weit verbreitet, also muss man annehmen, dass für solche Producte dort ein vorzüglich günstiger Boden vorhanden ist. Die innige Gemeinschaft des wissenschaftlich-künstlerischen Lebens zwischen Deutschen und Dänen zu einer Zeit, in die noch Berggreen's Jugend hineinreicht und welcher auch der Tonsetzer Weyse angehört, wird nicht wiederkehren, dies liegt an Verhältnissen, welche Niemand ändern kann. Wir können aber trotzdem die ganze Kunst mit einander gemein haben, wenn wir nur wollen.

Leipzig, 20. October.

Am 15. October verabschiedeten sich die Herren des Florentiner Quartetts von uns durch Vorführung der beiden Quartette Op. 51 von Brahms und Op. 74 von L. van Beethoven. Dazwischen stand Schumann's Clavierquintett Es-dur Op. 44, in welchem Herr Theodor Kirchner, der sich seit vorigem Jahre hier aufhält, die Clavierpartie übernommen hatte. Es ist leicht erklärlich, dass bei so einmalig zusammengetretenen Kräften das Ensemble kein so mustergültiges sein konnte, wie es zum Beispiel das der vier Streichinstrumentisten an sich war, die Jahr und Tag vereint mit einander wirken.

Am 17. d. M. begannen die Euterpeconcerte. Das erste nannte uns auf seinem Programm: 1) Ouvertüre zu »Iphigenie in Aulis« von Gluck«, 2) Concert für Violine von Beethoven, 3) Arie »Ich wob dieses Gewand« aus Odysseus von Max Bruch, 4) Serenade (Nr. 3 D-moll) für Streichorchester von R. Volkmann, 5) a. Präludium und Fuge (G-moll) von Seb. Bach, b. Etüde (Nr. 24) von Paganini, 6) Lieder mit Pianobegleitung: a. Frühlingslied von E. Lassen, b. Entsagung und c. Dornröschen von Paul Klengel, 7) Symphonie (Nr. 8 F-dur) von Beethoven. An die Spitze des Orchesters ist Herr Treiber aus Graz berufen, den wir schon als ausgezeichneten Künstler auf dem Pianoforte und an diesem Abend auch als sattelfesten, geübten Dirigenten kennen lernten, unter dessen Leitung Alles höchst zufriedenstellend von Statten ging. Ganz Hervorragendes bot uns Herr Professor Rappoldi aus Berlin in seinen Violinvorträgen, welche — so entgegengesetzten Richtungen die gewählten Compositionen auch angehörten — hinsichtlich charaktergemässer Ausführung bis in's Einzelnste den durchgebildeten Künstler erkennen liessen. Frl. Redecker stellte sich demselben würdig zur Seite und wusste in den nicht gerade musikalisch bedeutsamen Gesangsnummern durch den schönen Altklang ihrer Stimme und eine gewisse Gefühlswärme im Vortrage sich ebenfalls Sympathien bei den Zuhörern zu gewinnen.

In dem dritten Gewandhausconcerte den 19. October zogen die Herren Paul Bulss, königl. Hofopernsänger aus Dresden, und der Violinvirtuose Herr Pablo Sarasate aus Saragossa das Hauptaugenmerk auf sich. Ersterer sang die Arie aus »Hans Heiling« von Marschner und Lieder: a) Elvershöh', Ballade von Carl Löwe, b) Schöne Maiennacht von Carl Reinecke, c) Genesung von Robert Franz, und legte hier wieder dieselben Vorzüge an den Tag, die wir schon bei seinem früheren Auftreten in den Gewandhausconcerten zu rühmen Gelegenheit hatten, nämlich ein schön geschultes, namentlich in den oberen Lagen ansprechendes, ausgiebiges Baritonorgan und eine echt deutsche, künstlerische Empfindungsweise. In gewissem Sinne entgegengesetzt verhielt es sich mit Herrn Sarasate und der Composition: Symphonie espagnole von Lalo, die uns Ersterer ausser dem Concertstück von Saint-Saëns vermittelte. Nicht, als

wollten wir damit der Künstlerschaft des genannten Herrn zu nahe treten, die an sich nicht nur keinen Tadel zulässt, die aber doch in Verbindung mit jener national-pittoresken Tonschöpfung von Lalo in dem Rahmen der beiden grossen Orchesterwerke: Ouvertüre zu Genoveva von R. Schumann und Symphonie eroica von L. van Beethoven sich als etwas so völlig Fremdartiges darstellte, dass es sicher dem elastischsten Sinne Mühe gekostet haben wird, alle zerstreuenden Rückerinnerungen an jene flirrenden Effectmalereien zu bannen, um sich mit voller Hingabe wieder in den Geist der erhabenen Beethoven'schen Tondichtung versenken zu können. Möchten doch die Concertdirectionen nicht nur auf hervorstechende Einzelleistungen, unbekümmert darum, welches Gesammtbild dieselben geben, sondern mehr und mehr auf innere Einheit und Harmonie der Programme bedacht sein. Was würde man sagen, wenn man z. B. in einer ideal gestimmten Landschaft eines Claude Lorrain als Staffage unvermittelt irgend eine Volksscene aus dem niederen Genre erblickte?

Triest, October.

E. B. Als das einzige musikalische Ereigniss auf unserer Opernbühne ist die Vorführung von Wagner's Lohengrin zu verzeichnen. Es liegt in der Wahl dieser Opern, sowie in der höchst anständigen, sogar sympathischen Art, mit der Lohengrin hier aufgenommen wurde, der Beweis, dass auch bei uns eine andere Aera in dieser Richtung begonnen haben dürfte. Die Novität wurde in sehr annehmbarer Weise ausgeführt. Der Tenor, Herr Campannini, hätte mehr Wärme, edleres Spiel entfalten können, er ist im Uebrigen ein ganz tüchtiger Sänger und wenn es ihm auch nicht gelang hinzureissen, so wirkte er doch nie störend. Gut im Sang und Klang der Stimme war »Elsa«, Frau Giovannini-Zachi, ganz vortrefflich aber in jeder Richtung »Ortrud« Fräul. Edelsberg und »Telramund« Herr Marioni. Der Dirigent Herr Mancinelli ist ein tüchtiger junger Maestro, der bei grösserer Ruhe, sichererem Beherrschen von Orchester und Chor gewiss bald zu den besten Dirigenten Italiens zählen wird. Chor und Orchester leisteten stellenweise ganz Ueberraschendes. Störend ist dem deutschen Ohre die an vielen Orten etwas zu wörtliche, hausbacken klingende Uebersetzung.

Nachrichten und Bemerkungen.

* Der Niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst hat abermals einen seiner Berichte versandt, welcher über die Thätigkeit dieses weitverzweigten Vereines im verflossenen Jahrlaufe rapportirt. Durch den Tod verlor die Gesellschaft zwei Männer, welche zu dem Gedeihen derselben wesentlich beigetragen und seit 1843 diesen Zweck gemeinsam verfolgt haben, Dr. J. P. Heije und W. de Vos, der erste als Secretär, der andere als Schatzmeister. Der Name Heije's wird Jedem bekannt sein, der mit der niederländischen Gesellschaft in Verbindung getreten ist; wir vermissen aber in diesen Vereinsberichten einige biographische Mittheilungen über ihn und andere verstorbene Mitglieder. Die Zeit, in welcher Heije dem Vereine angehörte, darf man wohl als die zweite Periode desselben bezeichnen. Sie ist der ersten, welche die Jugendzeit dieses Vereines und seine eigentliche Bedeutung umfasst, nicht gleich; aber vielleicht nimmt sich die nächste Zukunft die vielversprechende Anfangszeit wieder mehr zum Muster, indem sie nicht nur beachtet und ehrt und bei sich einbürgert, was in der Musik zeitweilig Aufsehen erregt, sondern indem sie etwas selbständiger auf die Dinge eingeht und hiernach ihre Wahl trifft. Der Niederl. Verein ist zur Zeit in keiner Weise für Andere ein Vorbild; aber wir wünschen sehr, dass er in der Lage wäre, es sein zu können. Als einen besonders nachtheiligen Mangel müssen wir es bezeichnen, dass es dem Vereine in den 50 Jahren seines Bestandes und bei den fortwährend für musikalische Publicationen ausgesetzten Preisen dennoch nicht gelungen ist, auch nur einen einzigen bedeutenden musikalischen Gelehrten zu besitzen. Was hätte sich erreichen lassen, wenn etwa ein Mann von dem Eifer, den Kenntnissen und der Aufopferung Coussemaker's (der nun ebenfalls verstorben ist) als Holländer diesen Verein zum Mittelpunkte seines Wirkens gemacht hätte! Coussemaker förderte unermüdlich Neues zu Tage und liess die wichtigen Documente, wenn kein Verleger das Geld daran wenden wollte, auf seine Kosten drucken. Wie geht es dagegen unsern niederländischen Freunden? Acht sechsstimmige Psalmen des berühmten Orgelmeisters Peter Sweelinck, welche sie drucken, erfordern (wie der Bericht wehklagend mittheilt) einen Aufwand von nahezu dreitausend Gulden! Da ist es erklärlich, dass die grossen Unternehmungen ausbleiben. Es fehlt also zunächst an den geeigneten Kräften, die Mittel würden sich schon finden. — Unter den neu erkorenen correspondirenden Mitgliedern bemerken wir mit Vergnügen Herrn Georg Henschel, dessen grosse Gesangskunst die Holländer auf ihrem letzten Musikfeste kennen lernten und dessen Talent für musikalische Composition und Direction auch noch die Aufmerksamkeit auf sich ziehen wird.

* **Hamburg.** Der Dirigent des hiesigen Cäcilien-Vereins Herr Carl Voigt beabsichtigt leider die Leitung dieses Vereins mit Schluss der kommenden Saison in andere Hände übergeben zu lassen. Herr Voigt, der den Verein gegründet hat und dessen streng künstlerischer Thätigkeit es zu verdanken ist, dass dieser Verein nicht nur hier, sondern auch in den musikalischen Kreisen des übrigen Deutschlands sich eines höchst ehrenvollen Rufes erfreut, sieht sich durch vorgerücktes Alter zu diesem Schritte veranlasst. Der Verein pflegt mit Vorliebe den Acapella-Gesang und bringt in den Programmen seiner drei Concerte nur ein den Abend füllendes grösseres Oratorium. Einem talentvollen Künstler bietet sich hier die Gelegenheit anregenden Wirkens und Schaffens. Sicherem Vernehmen nach ist der Vorstand des Vereins zur Annahme von Meldungen bereit. (Obige Worte, welche uns zur Veröffentlichung übersandt wurden, bringen wir hier zum Abdruck unter tiefem Bedauern, dass der Begründer und langjährige vorzügliche Leiter dieses Vereines seinen lange gehegten, durch Freundeszusprache aber immer wieder rückgängig gemachten Entschluss mit Ablauf des begonnenen Winters nun doch zur Ausführung bringen wird. Wer diesen Verein übernimmt, der darf versichert sein, einen der bestgeleiteten Gesangvereine Deutschlands in die Hand zu bekommen. *D. Red.*)

Hierzu eine Beilage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. November 1876. **Nr. 45.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber die Unterstützung der Gesangvereine durch Staat und Commüne. — Zur Verbesserung des Musikunterrichtes. VI. (Fortsetzung.) — Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Männerchor [Compositionen von Adolph Cebrian, Ferd. Möhring und A. A. J. Neebasen]. Mittheilungen der Musikalienhandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig). — Berichte (Elbing, Leipzig). — Anzeiger.

Ueber die Unterstützung der Gesangvereine durch Staat und Commüne.

Die in dem Bericht aus Elbing in unserer heutigen Nummer, anlässlich der Aufführung eines oratorischen Werkes, gemachten Bemerkungen über die Unterstützung eines dortigen grösseren Gesangvereines berühren einen Gegenstand von mehr als localer Bedeutung. Mehrfach sind uns namentlich in der letzten Zeit ähnliche Gedanken, Klagen und Wünsche, ausgesprochen, und man hat hierbei auch wohl auf die ungleiche Behandlung hingewiesen, welche den verschiedenen Instituten seitens der Regierung, die eine Subvention gewährt, zu Theil wird. Eine solche Ungleichheit ist vorhanden, wird aber nicht zu vermeiden sein, so lange zufällige Erwägungen, Personenfragen u. dergl. den Ausschlag geben und es an einer allgemein gültigen Norm fehlt. Es handelt sich hier jedenfalls um einen Nothstand, welcher Personen wie Sachen schädigt, den tüchtigen Musiker der in seinem Wirken lahm gelegt ist, und die Kunst die in ihren schönsten Gebilden nur höchst kümmerlich zur Darstellung kommen kann. Die Frage ist aber, wie dem abgeholfen werden könne. Um eine Antwort wären wir zwar nicht verlegen, denn der genannte Uebelstand liesse sich auf verschiedene Weise beseitigen; das Schlimme hierbei ist nur, dass dadurch im einzelnen Falle wenig gebessert wird. Soviel dürfte gewiss sein, dass es nicht richtig ist, zunächst eine Beihülfe der Regierung zu erwirken, denn eine solche kann (von Ausnahmefällen abgesehen) erst dann eintreten, wenn in dem betreffenden Orte zu helfen der Anfang gemacht ist, so dass die Beihülfe nicht dem Vereine, sondern den im Orte Helfenden gewährt wird. Viel Schönes muss Regierungsseitig ununterstützt bleiben, wenn es nicht den Beweis beibringen kann, dass es irgendwo Wurzel gefasst und dadurch seine Bedeutung für das Gemeinwesen bewiesen hat. Unsere opferwilligen und tüchtigen Dirigenten mögen es sich also nicht zu sehr zu Herzen nehmen, wenn einstweilen der Staatszuschuss wegfällt, sondern die Gründe würdigen und den einzigen Weg beschreiten, welcher noch übrig bleibt. Weder dem trefflichen Elbinger Dirigenten, noch irgend einem von Denen, welche uns über den misslichen Zustand ihres Vereines Klagelieder vortragen, rathen wir, unverdrossen fort und fort pecuniäre Opfer zu bringen. Der Wahlspruch sollte vielmehr von jetzt an lauten: »Keine Geldopfer mehr! Wollt Ihr grosse Tonwerke hören, so bietet uns die Mittel dazu — zunächst Ihr, in deren Hörbereiche sie aufgeführt werden! Wir Musiker können die Aufführungen zur Noth entbehren und uns an der Partitur erlaben.« So sollte man unausgesetzt seine Stimme vernehmen lassen und auch danach handeln. Ein mehrjähriges Ruhen aller derjenigen vereinigten Gesang- und Instrumentalwerke, welche als die grössten ihrer Gattung und insgesammt als die höchsten Emanationen der Tonkunst angesehen werden, dürfte eine heilsame Sinnesänderung bewirken. Wir zweifeln nicht, dass eine solche Pause auch nachdrücklicher, als Abhandlungen, den Beweis einprägen würde von dem schreienden Missverhältnisse, in welchem, bei der Vernachlässigung unserer gesammten öffentlichen Musikpflege, gerade dieser Eine Theil sich befindet. Von den drei Weisen, in welchen die musikalische Kunst öffentlich zur Darstellung gelangt, ist die der Oper so unvergleichlich bevorzugt, dass die einseitige Aufsaugung aller Mittel und Interessen durch dieselbe nicht nur die übrigen beiden benachtheiligt, sondern geradezu eine gemeinschädliche Gestalt angenommen hat. Die zweite Art der Musikaufführung, das gemischte oder sogenannte Philharmonische Concert, hat den Schwerpunkt in der Instrumentalmusik und den Bestand in einer geschlossenen Gesellschaft, welche fast an allen Orten schon in die dritte Generation reicht und durch Verbindung mit den besten Kreisen der Stadt unter allen Concertinstituten die erste Stelle einnimmt. Der Dirigent dieses Concertes gilt als städtischer Musikdirector oder Kapellmeister, auch da wo seine Stellung wie der ganze Bestand des Vereins lediglich eine Privatsache ist. Nun aber blicke man von diesen beiden Musikstätten drittens auf die »grossen« Gesangvereine, die Oratorien und ähnliche Tonwerke aufzuführen unternehmen: welch ein Contrast! Die an Umfang wie an Inhalt reichsten Werke, deren genügende Darstellung eine virtuose Ausbildung aller Tonorgane und ein inniges Zusammenwirken derselben erfordert, sind auf den reinen Zufall gestellt! Mitunter sind sie ein Anhängsel der Philharmonischen Concerte, gewöhnlich aber bilden sie die Freiweide der Musiklehrer, die sich mit Hülfe einer »Singakademie« ihren Geschäftskreis abstecken. Viel Geschick und Eifer wird von diesen Männern entfaltet, aber ein völlig befriedigendes Resultat ist nicht zu erreichen. Die rechten Solisten sind ihnen zu theuer, die Herren des Chores stellen sich nicht zu den Uebungen, die gemietheten Orchester-Individuen können auf Tanzsälen »weit mehr verdienen«, und noch hundert andere hemmende Dinge kommen hinzu. In dieser unwürdigen Lage müssen unsere grössten Tonwerke vegetiren und gleichsam aus einem Winkel in den andern kriechen. Hier, wo alles sicher fundirt sein sollte, bevor die fruchtbringende praktische Thätigkeit beginnt, hängt eben Alles in der Luft.

Nun sollte das Bestreben der wahren Verehrer solcher Werke zunächst darauf gerichtet sein, die Gesangvereine mit

opferwilligen Freunden zu umstellen, damit der augenblickliche Bestand gesichert ist. Sodann aber sollte man unermüdlich bei der städtischen Verwaltung und Vertretung dahin wirken, dass der Verein als eine Angelegenheit städtischen Wohles öffentlich befördert werde durch Gewährung von Localitäten, Heizung, Licht, möglichenfalls auch von Geldmitteln. Schon die öffentliche Anerkennung seiner Bedeutung würde ihm eine ganz andere Stellung und seinen Concerten zahlreicheren Besuch gewähren. Man suche von der Commüne zu erlangen was möglich ist und sei anfangs mit dem Geringsten zufrieden, um die grosse Masse überhaupt erst an den Gedanken zu gewöhnen, dass die Musik so gut wie Schule, Turnen, Wegeverbesserung u. s. w. die Aufmerksamkeit eines nach allseitiger Bildung strebenden Gemeinwesens in Anspruch nehmen muss. Man sei aber auch, wenn die Gelegenheit einmal günstig ist, in den Forderungen nicht zu bescheiden. Handelt es sich hier doch darum, die herrlichsten und fast ausschliesslich deutschen Kunstwerke aus einer wirklich schimpflichen Lage zu befreien und dadurch für unser Volk, welches ihre veredelnde Kraft bisher kaum erfahren hat, erst wahrhaft nutzbar zu machen, — zugleich aber auch darum, Männern einen würdigen Wirkungskreis zu sichern, wie sie ihn vermöge ihrer Tüchtigkeit in anderen Berufszweigen längst gefunden haben würden.

Erst wenn am Orte so weit vorgearbeitet ist, wird die Regierung eintreten können. Wir sind auch fest überzeugt, dass schon der geringste Anfang, der in dieser Hinsicht gemacht wird, bei der Regierung eine nachhaltig fördernde Beachtung finden würde. Aber irgend ein Anfang muss zunächst gemacht werden. *Chr.*

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes.

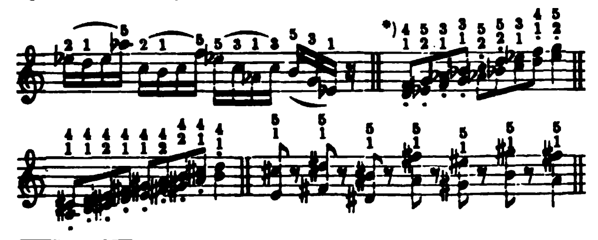
Von **A. Tuma.**

VI.

Clavierunterricht. Vom Fingersatze.

(Fortsetzung von Nr. 36, Sp. 569.)

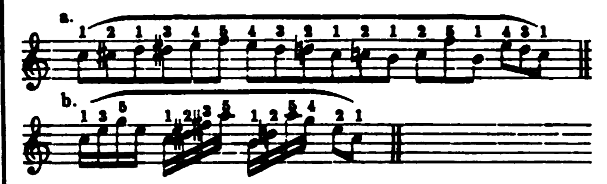
Die zweite einhändige Spielmanipulation unterscheidet sich von der ersten nur durch die vorbereitende Bewegung, die der Arm ausführt, um die Hand mit der daran unverändert bleibenden Fingerstellung nach einer anderen Tastengruppe zu befördern; haben die Fingerspitzen auf diesem Wege die für sie bestimmten Tasten erreicht, so geschieht der Anschlag, wie bei der ersten Spielmanipulation, nur durch die Thätigkeit des ersten Fingergliedes. Wird dazu noch bemerkt, dass die Hand dabei durch den Arm nur wagrecht (also nicht bogenförmig) fortbewegt werden darf, so weiss der geehrte Leser genug, um, wenn er die nachstehenden Notengruppen spielen sieht, urtheilen zu können, ob dabei das richtige Verfahren angewendet wird oder nicht.



*) Die über den Tasten *a b c cis d* bestehende Fingerstellung empfiehlt sich für diesen Fall besonders, weil sie zwischen dem ersten und vierten und zwischen dem zweiten und fünften Finger die den grösseren, und zwischen dem ersten und dritten und dem zweiten und vierten Finger die den kleineren hier vorkommenden Tastenintervallen entsprechenden Spannweiten enthält.



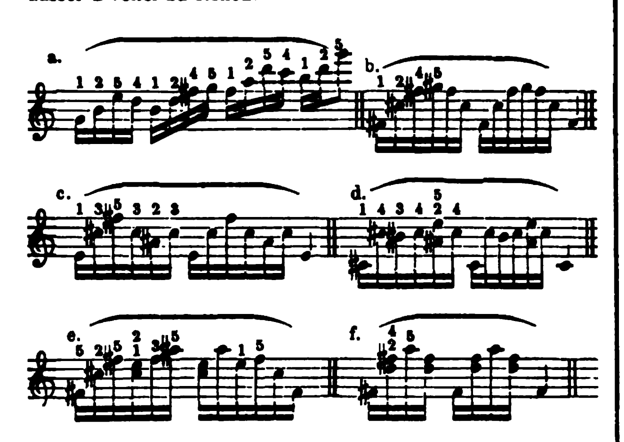
Die einfachsten Arten der Fingerstellungsveränderung sind diejenigen, die nur durch die Seitenbewegung eines einzigen Fingers bewirkt werden und unter diesen tritt besonders die Fingerstellungsveränderung in den Vordergrund, die sich vollzieht, wenn an die Stelle einer Hauptfingerstellung eine ihrer Nebenfingerstellungen tritt, oder wenn eine Nebenfingerstellung in die Hauptfingerstellung übergeht oder von einer andern aus der letzteren entstandenen Nebenfingerstellung abgelöst wird; dieser Vorgang, bei welchem nur der Daumen activ wird, indem er eine Beuge- oder Streckbewegung ausführt, repräsentirt folglich naturgemäss die am leichtesten ausführbare Art der dritten einhändigen Spielmanipulation. Das nachstehende Beispiel zeigt bei a. diese Art und bei b. andere Arten der Fingerstellungsveränderungen, wobei auch die vier langen Finger betheiligt erscheinen.



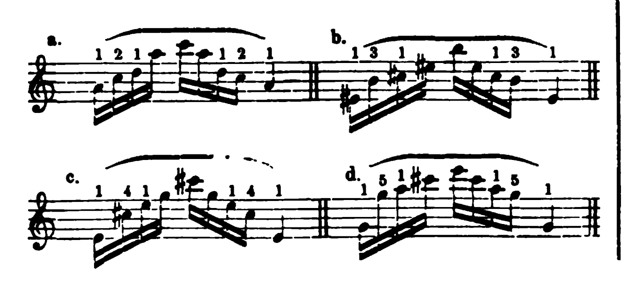
Vollbringt ein Finger, die von ihm eben angeschlagene Taste als Stützpunkt benutzend, eine vorbereitende Bewegung, so muss der Arm, um diese zu ermöglichen, nachgeben und seine Lage mehr oder weniger ändern; es liegt daher in diesem Falle nicht nur Veränderung der Fingerstellung, sondern auch Veränderung der Armstellung, folglich eine Art der vierten einhändigen Spielmanipulation vor, und man kann diesen Vorgang, bei welchem man nicht selten auch zwei, drei und sogar vier Finger sich in der erwähnten Weise durch vorbereitende Bewegungen betheiligen sieht, bezüglich der drei mittleren Finger immer beobachten, wenn die Spannfähigkeit des Spielenden zwar nicht ausreicht, um drei, vier oder fünf hinter einander anzuschlagende Tasten mit einer Fingerstellung zu besetzen, die Lage und Grösse der Tastenintervalle aber doch gestattet, dass die aus nicht mehr als fünf Tasten bestehende Gruppe durch zwei, mindestens eine Taste gemein habende Fingerstellungen besetzt werden kann. Sollen z. B. die Finger einer rechten Hand, an welcher zwischen dem zweiten und dem fünften Finger die zur Besetzung des Tastenintervalles $\bar{e}\ \bar{\bar{c}}$ erforderliche normale*) Spannweite nicht vorhanden ist, die Tasten $\bar{c}$, $\bar{e}$, $\bar{g}$ und $\bar{\bar{c}}$ hinter einander anschlagen, ohne dabei das Untersetzen des Daumens anzuwenden, so kann dies nur durch die Verbindung der Fingerstellungen $\bar{c}\ \bar{e}\ \bar{g}\ \bar{a}\ \bar{h}$ und $\bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}\ \bar{a}\ \bar{\bar{c}}$ geschehen, welche hier der auf der Taste g stehende dritte Finger, diese Taste als Stütze benutzend, durch die entsprechende vorbereitende Bewegung vermitteln muss. Durch allgemein zutreffende Beispiele lässt sich

*) Vergl. Nr. 28, Spalte 436.

dieser Vorgang leider nicht illustriren, weil die Anwendung derselben von der Spannfähigkeit des Spielenden abhängt, doch dürfte das folgende mit Rücksicht auf Spannweiten mittlerer Grösse verfasste Beispiel, in welchem bei a. dem ersten, bei b. dem zweiten, bei c. dem dritten, bei d. dem vierten, bei e. dem fünften und bei f. gleichzeitig dem zweiten und dem vierten Finger die Ausführung der in Rede stehenden vorbereitenden Bewegung zugewiesen erscheint. genügen um das Gesagte ausser Zweifel zu stellen.



Eine zweite Art der vierten einhändigen Spielmanipulation zeigt sich, wenn das bekannte Untersetzen des Daumens angewendet oder die Spitze eines langen Fingers über die des Daumens hinweg auf eine andere Taste gestellt wird; ergiebt sich dabei 121, 131, 141, 151, 212, 313, 414 oder 515 als Fingersatz, wie dies im folgenden Beispiele geschieht, so muss entweder (wie bei a. b. c. und d.) der Daumen, oder (wie bei e. f. g. und h.) der betheiligte lange Finger eine Bewegung ausführen, die scheinbar nur eine einfache, in Wirklichkeit aber ein aus einer Rück-, einer vorbereitenden und einer Anschlagsbewegung zusammengesetzte Bewegung und folglich auch mit Berücksichtigung dieser Dreitheilung zu lehren ist. Geschieht dies und wird zugleich auch der schon aus Nr. 14 des vorigen Jahrgangs (Spalte 212) bekannten Regel gedacht, zufolge welcher sich die Spitzen der Finger auf der Ebene der Obertasten zu halten haben und die Hand zugleich so auf der Claviatur zu liegen hat, dass die Spitze des Daumens im Falle ihres Niedergehens nicht sowohl den Kopf, sondern den Anfang des Halses einer Obertaste oder das vordere Ende einer Untertaste treffen muss, so begegnet der Schüler, wenn er innere Spannweiten bereits correct zu bewerkstelligen versteht, beim Erlernen dieser Manipulationsart und daher auch beim Erlernen des Untersetzens von einer Untertaste auf eine Obertaste oder umgekehrt, keinen andern als etwa denjenigen Schwierigkeiten, die das Erlernen der vorbereitenden Bewegungen bei Benutzung gegebener Tastengruppen überhaupt in sich schliesst.





Eine dritte und eine vierte Art der vierten einhändigen Spielmanipulation liegen vor, wenn, wie im folgenden Beispiele bei a. in derselben Weise wie bei der zweiten Spielmanipulation durch eine Bewegung des Armes die Spitzen aller Finger gleichzeitig von der Claviatur entfernt und über eine andere Tastengruppe gestellt, dabei aber einzelne oder alle Spannweiten verändert, und wenn (wie bei b.) die Spitzen langer Finger unter oder über einander gestellt und dadurch Veränderungen der Armstellung nothwendig werden.



Aus Nr. 28 (Spalte 437) ist bekannt, dass als mittleres Ausmaass einer normalen Spannweite die directe Entfernung jener zwei Linien anzusehen ist, die man sich von den einander zugekehrten Seiten der beiden Fingerspitzen aus parallel mit der Mittellinie der Hand gezogen denken kann und dieses Ausmaass hat Giltigkeit, wenn die Mittellinie der Hand mit der Vorderseite der Claviatur rechte Winkel bildet; wird der Hand durch Abziehung (Seitenbewegung nach der Ulna zu) oder durch Zuziehung (Seitenbewegung nach dem Radius zu) eine andere Lage gegeben, so treten im ersten Falle die zwischen dem Daumen und den anderen Fingern bestehenden äusseren, und im zweiten Falle die zwischen dem dritten, vierten und fünften Finger bestehenden äusseren nebst allen inneren Spannweiten mit einem grösseren oder auch mit ihrem grössten Ausmaasse in Wirksamkeit. In anderer Form kann die Ausbeutung der Spannfähigkeit durch Umwandlung normaler Spannweiten in abnormale Spannweiten geschehen, wobei der im Anschlagen begriffene Finger seine natürliche Beugung jedoch beibehalten und folglich die Umwandlung durch Strecken desjenigen Fingers, der seinen Anschlag eben vollbrachte, bewirkt werden muss. Wer z. B. nicht vollkommen Spannweiten der vierten Classe besitzt, besitzt auch die dem »Octave« benannten Tastenintervalle entsprechende Spannweite nicht, er wird jedoch, wenn er zwei dieses Intervall bildende Tasten hinter einander anzuschlagen hat, noch mechanisch richtig vorgehen können, wenn es ihm (nachdem er eine der Tasten regelrecht anschlug) gelingt, durch Strecken des auf der angeschlagenen Taste ruhenden Fingers zu bewirken, dass der andere Finger seine Taste ebenfalls regelrecht anzuschlagen vermag; war der zuerst thätige Finger der erste, so muss dieser und im umgekehrten Falle der fünfte Finger gestreckt werden.

Die hier beschriebenen beiden Vorgänge sind die einzigen, durch welche abgeholfen werden kann, wenn sich bei Anwendung der dritten oder der vierten Spielmanipulation normale

Spannweiten als unzulänglich erweisen sollten. Eine durch das Strecken beider Finger entstandene abnormale Spannweite verwenden und durch Anschlagsbewegungen der gestreckten Finger genau bestimmte dynamische Effecte erzielen wollen, ist ein Unternehmen, das wohl nur bei sehr langsamem Tempo zufällig von Erfolg sein kann; die Verwendung dieser Spannweiten verlangt unbedingt, dass die Anschlagsbewegung vom Ellbogengelenke oder vom Handgelenke ausgehe, verlangt also die Bewerkstelligung einer Anschlagsbewegung, die zufolge dem, was in Nr. 28 Spalte 439 ad 2 gesagt wurde, nur ein Nothnagel Platz finden soll.

Der bei der Erzeugung des »Glissando« sich abspielende Vorgang bedarf kaum der Erwähnung, weil alle Musikgelehrten darin übereinstimmen, dass diese, sowie alle unter den Namen Rouladen, Cadenzen u. s. w. bekannten rhythmuslosen Tongruppen als sinnlose Ueberlieferungen aus einer (wenigstens in diesem Punkte) geschmacklosen Zeitperiode in den Bereich des Gewesenen zu verweisen sind, und der unter dem Titel »combinirte Anschläge« in Lehrbüchern und Schulen angeführten, zur Erwirkung höherer Stärkegrade nothwendig sein sollenden Gesten muss hier nur gedacht werden, um sagen zu können, dass derlei Aberrationen unter keiner Bedingung mechanisch wichtig sind und dass, falls damit genaue dynamische Effecte erzielt werden sollen, doch immer die einzige möglichst zuverlässlich genau wirkende, nämlich die vom ersten Fingergelenke ausgehende Anschlagsbewegung den Schluss der »Combination« bilden muss, weil im andern Falle das Spiel leicht in Drescherarbeit, wobei die Claviatur als Tenne dient, ausarten kann.

Wie das aus der zweiten, dritten und vierten Spielmanipulation erwachsende Lehrmaterial und jeder einzelne Bestandtheil desselben beschaffen ist, geht aus der oben gemachten, wenn auch sehr gedrängten Beschreibung dieser Spielmanipulationen deutlich genug hervor, und da der geehrte Leser die durch die erste Spielmanipulation gegebenen Objecte zufolge der in Nr. 36 und 37 enthaltenen theilweisen Darstellung derselben ebenfalls kennt, so wird er leicht errathen, dass, indem jede Spielmanipulation einfache und zusammengesetzte Objecte aufweist, die ersteren von den letzteren behufs ihrer Systemisirung getrennt werden mussten, und daher nach Vorschrift des »neuen Lehrsystems der Mechanik und Technik des Clavierspiels« nicht etwa die einzelnen Spielmanipulationen ihrem ganzen Umfange nach hinter einander zu lehren sind, sondern dass zuerst von jeder Spielmanipulation das Einfachste vorzunehmen und dann nach und nach (ebenfalls mit Berücksichtigung jeder Spielmanipulation) das Zusammengesetztere in der aus dem Gesagten sich von selbst ergebenden Ordnung der methodischen Behandlung zu unterziehen ist.

(Fortsetzung folgt.)

Hoffmann von Fallersleben's
Verzeichniss
musikalischer Compositionen zu seinen Liedern.

(Mitgetheilt von E. Hille.)

(Fortsetzung.)

Heute sind wir noch Soldaten. 1850.
H. v. F.: Soldatenlieder (Mainz 1851) Nr. 2.

Heute will ich fröhlich sein. 1843.
Maria Nathusius: Hundert Lieder Nr. 67.

Hinaus auf deine Matten. 1836.
Carl Perfall (Leipzig, Breitkopf und Härtel) 4st.

Hinz sagt: Kunz, ich komm von Haus.
D. Elster: Kindheit Nr. 34. 3st.

Hoch an dem Kirmesbaum. 1850.
H. v. F.: Rheinleben (Mainz 1851) Nr. 15.

Hörst du nicht die Trommel schlagen? 1836.
Friedr. Zander Op. 2.

Hört, wie sie blasen, fiedeln und schrei'n! 1835.
D. Elster: Kindheit Nr. 36.
J. W. Krecker in: Die singende Jugend von Hampel Nr. 75. 2st.
B. E. Philipp in E. Richter's Unterrichtlich geordn. Sammlung, 1. Abth. Nr. 62.
Eduard Tauwitz Op. 24. 4st.

Hoffe! deine Saat wird grünen. 1833.
H. M. Schletterer: Chorgesangschule für Männerstimmen (Kaiserslautern 1851) Nr. 78. 3st.

Hoffe nicht! harre nicht! 1833.
B. E. Philipp Op. 19. 4st.

Hopp hopp! ich bin ein Reitersmann. 1842.
F. X. Chwatal Op. 85. 2st. — o. N.
Franz Lachner Op. 33.

Hopp hopp, Reiterlein!
Siehe: Zuck zuck, Reiterlein!
Martin Ernemann Op. 19.
E. Kuhn Op. 72.
J. Lammers Op. 14.
Schletterer in: 48 Kinderlieder (1865) Nr. 15.

Husaren müssen reiten. 1827.
Luise von Drieberg (Berlin, Trautwein).
D. Elster in Original-Bibl. des deutschen Männergesangs. 4st.
Heinrich Esser Op. 57. 4st.
C. L. Fischer Op. 1.
H. v. F.: Soldatenlieder (Mainz 1851) Nr. 11.
C. Mettner in W. Greef's Männerliedern, 8. Heft Nr. 10. 4st.
Carl Riedel (Leipzig, Wartig) 4st.
C. H. D. Rittershausen in C. Schauer's Märkischer Liedersammlung, 1. Heft (Berlin, Trautwein 1845) Nr. 2.

I ha so tusigmol an di gidacht. 1821.
C. Banck Op. 20.

Ja, die Schönst'! ich sagt' es offen. 1824.
Im. Sauermann Op. 1.

Ja, du bist mein! 1849.
A. Heymann Op. 17.
H. Marschner Op. 155 (mit englischer Uebersetzung).
W. Popp Op. 134.
H. M. Schletterer Op. 21.
W. Tschirch (Magdeburg, Heinrichshofen). Liederhalle Nr. 50.

Ja, lustig bin ich, das ist wahr. 1825.
Aug. Härtel: Deutsches Liederlexikon Nr. 348.
L. Lenz Op. 33.
F. Silcher Op. 34. 4st.
J. H. Stuntz Op. 56. 4st. mit der Unterschrift »Wilhelm Graf von Würtemberg«.
Ungenannter in Fink's Hausschatz Nr. 733.

Ja, überselig hast du mich gemacht. 1835.
C. Perfall (Leipzig, Breitkopf und Härtel).

Ja, wär's nicht heute Frühling just. 1828.
Richard de Cuvry Op. 3. 4st.
F. A. Reissiger Op. 26. 4st.

Ja, wenn's nicht geht, so geht es nicht. 1823.
H. v. F.: Soldatenlieder (Mainz 1851) Nr. 8 und Volksgesangbuch Nr. 86.
B. E. Philipp (Breslau, Cranz).
F. A. Reissiger Op. 19.
C. Schnabel Op. 57.
E. Tauwitz Op. 22. 4st.

Ja, wieder hab' ich dich gesehen. 1847.
Julius Benedict Op. 48.

Jahrmarkt ist in jenem Städtchen. 1845.
Th. Friese Op. 7.

Ich ärgere mich so stumm und dumm. 1828.
O. Claudius Op. 22.

Ich bin Husar gewesen. 1841.
Ernst Richter Op. 22. 4st.

E. H. D. Rittershausen in C. Scheuer's Märkischer Liedersammlung, 1. Heft (Berlin, Trautwein 1845) Nr. 7.

Ich bin kein Ritter noch Edelmann. 1826.
J. Dürrner Op. 12.
L. Lenz Op. 38.

Ich bin so reich und weiß es nicht. 1835.
F. Curschmann Op. 13.

Ich bleib' in meinem Vaterlande. 1852.
H. M. Schletterer in H. v. F. Vaterlandsliedern Nr. 14.

Ich fand im Winter ein Veilchen. 1849.
H. Marschner Op. 162.

Ich geh' auf den sonnigen Hügel. 1843.
Maria Nathusius Op. 1.

Ich gehe nie vorüber. 1857.
Joachim Raff Op. 98. Nr. 29.

Ich ging ganz früh im kühlen Thau. 1846.
Gustav Apel (Weimar, Kühn).
Graben-Hoffmann Op. 60, auch in: Die singende Kinderwelt von G.-H. S. 6.

Ich hab' ein Lämmchen weiß wie Schnee. 1843.
F. X. Chwatal Op. 85. 2st.

Ich habe mein Roß verloren. 1826.
Franz Abt Op. 364. mst.
Otto Claudius Op. 22.
F. Lachner Op. 84.
L. Lenz Op. 38.
C. G. Reissiger Op. 110.
Otto Tiehsen Op. 10.
W. Tschirch Op. 39.

Ich habe mich so schön geschmückt. 1864.
Schletterer in: 48 Kinderlieder (1865) Nr. 10.

Ich hör' ein Glöcklein klingen. 1834.
A. v. Rosenberg (Berlin, Trautwein).

Ich lag und schlief, da träumte mir. 1842.
C. Seeger: Der Liederfreund, 3. Aufl. S. 47.

Ich liebe dich und sag' es nicht. 1835.
Franz Abt Op. 210.
F. W. Jähns Op. 47 vereint mit dem Liede: Mir ist, als müsstest du mich zwingen.

Ich möchte mit den Vöglein ziehn. 1847.
Franz Abt Op. 93.
Ferd. Gumbert Op. 44.
H. Marschner Op. 155.
H. M. Schletterer Op. 21.

Ich muß die Lieb' aufgeben. 1825.
C. Banck im Orpheon von Täglichsbeck, 2. Bd. S. 16. — o. N.
C. G. P. Grädener Op. 18. mit der Unterschrift »Volkslied« und ohne die 4. Str.

Ich muß hinaus, ich muß zu dir. 1833.
G. Bansi Op. 2.
Herm. Behrens Op. 15.
J. Böie Op. 24.
Joh. Brahms Op. 3.
A. Emil Büchner Op. 9.
Franz Commer Op. 36. 2st.
H. Gödecke Op. 6.
A. Gödeke (6 Lieder für Alt).
L. Hartmann: Lieder und Gesänge, 1. Heft Nr. 5.
L. Hoffmann Op. 24.
F. W. Jähns Op. 22.
Th. Kirchner Op. 4.
F. Lachner Op. 73.
Julius Lammers Op. 5.
Maria Nathusius Op. 1. Hundert Lieder Nr. 43.
W. F. G. Nicolai Op. 1.
Rob. Radecke Op. 22.
F. A. Reissiger Op. 15.
Julius Rietz Op. 6.
C. J. Seiffert Op. 6.
Gustav Wolff Op. 13. — o. N. Mit engl. Uebersetzung.

Ich sah wol ein liebliches Blümlein. 1845.
A. Billeter Op. 30.
Otto Dresel Op. 3.
Hellmuth Wöhler Op. 1.

Ich sahe die blaue unendliche See. 1821.
F. Commer Op. 39.
Carl Heinr. Döring Op. 3.
J. v. Häszlinger (Wien, Haslinger).
F. W. G. Nicolai.
Franz Otto im Orpheus Nr. 282. — o. N.
Ernst Richter Op. 1.
J. Schapler (Leipzig, Breitkopf und Härtel). — o. N.
Gustav Schmidt Op. 2. — o. N.
Julius Stern (Berlin, Bote und Bock).
J. Winkelmeier (Speier, Lang).

Ich sang zu wenig und hoffte zu viel. 1826.
F. Beicke Op. 35. 4st.

Ich sing' dir ein Abendliedchen. 1825.
Martin Blumner Op. 2. 2st.
Herm. Grädener Op. 7. 2st.
Lorenz Lehmann Op. 29.

Ich singe froh und frei durch Wald und Feld. 1842.
E. Hauer Op. 8. — o. N.

Ich weiß zwei Blümlein blau. 1852.
J. Böie Op. 24.
H. Esser Op. 52.
Heinrich Marschner Op. 191.
Adolf Mehrkens Op. 2.

Ich will auf der Welt nicht viel. 1851.
Gustav Flügel in: Soldatenleben von H. v. F. (Berlin, C. W. Krüger 1852) Nr. 22.

Ich will von dir, was keine Zeit zerstöret. 1836.
J. H. Stuckenschmidt Op. 6.

Jedem das Seine am besten gefällt. 1826.
H. Behrens Op. 10.
L. Lenz Op. 38.
F. W. Markull Op. 40. 4st.

Jetzt fröhlichgemuth. 1835.
O. Baehr (Leipzig, Breitkopf und Härtel) 4st.
F. X. Chwatal Op. 85. 2st. — o. N.
D. Elster: Kindheit Nr. 20.
E. Richter in H. v. F. 50 Kinderliedern Nr. 42.
Eduard Tauwitz Op. 24. 4st.

Jetzt hebt die Kirmeß an. 1827.
C. G. Reissiger Op. 31.

Jetzo heißt es ausmarschieret. 1843.
R. Kroll: Die Kinderstube S. 74 (Hildburghausen).
J. W. Krocker in: Die singende Jugend von Conr. Hampel Nr. 94.

Ihr lichten Sterne habt gebracht. 1835.
Ferd. Breunung Op. 6.
F. Curschmann Op. 14.
Richard Wüerst Op. 3. 3st.

Ihr schönen Frau'n, ihr reichen Herrn. 1827.
H. Panofka Op. 2.

Im Grünen, im Grünen, im Grünen. 1827.
D. Elster: Kindheit Nr. 40.
Marie Nathusius: Hundert Lieder Nr. 22.
E. Pauer Op. 27. 4st.
Ernst Richter Op. 45, in Greef's Männerliedern, 7. Heft Nr. 7. 4st.

Im Maien, im Maien, da ist es so schön. 1860.
Emil Breslaur Op. 15. 4st., in der Sängerhalle 1862. Nr. 22.
Schletterer in: 48 Kinderlieder (1865) Nr. 15.

Im Rosenbusch die Liebe schlief. 1828.
Th. Bergmann Op. 34.
Otto Claudius Op. 22.
Ernst Deurer Op. 1.
H. Esser Op. 58. 2st.
Robert Franz Op. 3.
W. Gährich Op. 3. 4st. — o. N.
Herm. Grädener Op. 7. 2st.
A. Haevernick Op. 2. (in Lehmann's Gesang-Album mit der Unterschrift »Eichendorff«.)
J. Herbeck in: 3 Gesänge etc. mst.
Aug. Horn Op. 34. 4st.
F. W. Jähns Op. 14.
Th. Kirchner Op. 4.
Franz Lachner Op. 77. 4st. und Op. 80. 2st.



C. Lührss Op. 19.
H. Marschner Op. 87.
F. A. Reissiger Op. 8.
Aug. Schäffer Op. 56. 4st.
Ferd. Thieriot Op. 21, für gemischten Chor.
W. H. Veit Op. 37. 4st.
A. Wehner Op. 4. 4st.
M. v. Weinzierl Op. 4.

Im Takte nach dem Trommelschlag. 1825.
F. Beicke Op. 85. 4st.
J. Dürrner Op. 12.
L. Lenz Op. 38.
Eduard Tauwitz Op. 22. 4st.

Im Walde möcht' ich leben. 1835.
V. C. Becker Op. 10. 4st. — o. N.
F. W. Bethge in: Neue Liederquelle, 2. Heft Nr. 42. 3st.
F. X. Chwatal Op. 85. 3st.
Gustav Eggers, Nachgel. Lieder, 2. Heft Nr. 5.
G. W. Fink: Die teutsche Liedertafel Nr. 5. 4st.
Carl Matys Op. 28. 4st.
B. E. Philipp in Richter's Unterrichtlich geordneter Sammlung, 1. Abth. Nr. 105.
H. Rung (Kopenhagen, Reitzel) 3st.
Heinr. Sattler: Der jugendl. Sängerchor, 1. Abth. Nr. 84.
Herm. Scheuerlein: 100 Lieder für die Jugend (Leipzig 1858) Nr. 58.
H. M. Schletterer Op. 5. 3st.
L. Schlottmann Op. 47. 4st.
A. Struth Op. 22.
W. Taubert Op. 77. 2st.
Eduard Tauwitz Op. 24. 4st.
Heinr. Wohlfarth Op. 75. — o. N.

Immer treibt's den Vogel wieder. 1836.
Ferd. Gumbert Op. 29. 2st.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Männerchor.

Adolph Cebrian. Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 12. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 2,75.

Die Lieder bieten uns keinen directen Anlass zum Tadel. Alles ist regelrecht und solide gemacht und achtungswerth in seiner Haltung. Von sofort durchschlagender Wirkung sind die Lieder nicht, aber sie werden Liedertäfler und Hörer, deren Sinn und Geschmack durch die in Masse cursirende Modewaare noch nicht verdorben sind, ansprechen, werden ihnen nach und nach gefallen. Wir wünschen wenigstens, dass es so sein möge. Das letzte der vier Lieder »An den Rhein« streift nahe an der Grenze des Gewöhnlichen her. Die Ausführung der Lieder bietet keine besondere Schwierigkeiten. Es wird übrigens recht gut sein, wenn junge für Männerchor schreibende Componisten hin und wieder darauf aufmerksam gemacht werden, dass sie nicht nöthig haben, sich durchweg im vierstimmigen Satze zu bewegen. Der dreistimmige, ja auch zweistimmige Satz sind gerade beim Männerchor oft von ganz besonderer Wirkung. Eben so, dass sie, wenn nicht die Stimmführung es fordert, die weite Accordlage nicht zu häufig anwenden. Die enge Lage ist hier im Ganzen wirkungsvoller. Unsere Routiniers wissen das Alles sehr wohl und deshalb wirken ihre Erzeugnisse, mögen dieselben sonst noch so unbedeutend sein. Dergleichen mag in die Kategorie der Handwerksgriffe gehören, von denen Moritz Hauptmann in einem seiner Briefe sagt, »dass sie oft mehr werth seien als alles Wissen und dass man sie aus Uebung und Erfahrung wegkriegen müsse.«*) Da haben wir gleich einen Erfahrenen vor uns:

*) Siehe S. 77 der »Briefe von Moritz Hauptmann an Ludwig Spohr und Andre. Herausgegeben von Dr. Ferd. Hiller. Neue Folge der Hauptmann'schen Briefe. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1876.«

Ferd. Möhring. Bismarck-Hymne, Gedicht von C. Gärtner für den deutschen Männerchor. Op. 82. Neu-Ruppin, Rud. Petrenz. Preis der Partitur M. 1,50, der vier Singstimmen à 25 Pf. = M. 1.

Schreibt Herr Möhring für Männerchor, so weiss man im voraus, dass Alles praktisch eingerichtet ist, dass es klingt und klappt. Wäre auch einmal mehr auf Effect hingearbeitet, als nöthig gewesen, so kann der angehende Componist doch, was die vorerwähnten Handwerksgriffe anlangt, immer lernen, so auch von dieser Hymne. In ihr wechseln Unisono, drei- und vierstimmiger Satz zweckmässig und wirksam ab, und die ganze Mache zeugt von Geschick und Routine. Die Hymne ist aber auch sonst frisch und schwungvoll gehalten und von einem glücklichen Humor angehaucht. Um deswillen schweigen wir von Wendungen, die wir schon öfter gehört zu haben glauben. Wir finden, dass das Gedicht fast zu persönlich gehalten ist, wollen uns aber nicht zum Richter über dasselbe aufwerfen und Keinen befehden, der anders denkt. Herr Möhring hat aus ihm gemacht, was zu machen war. Die Bismarck verehrenden Liedertäfler — und welcher gute Deutsche verehrte den grossen Kanzler nicht — werden sich das Stück nicht entgehen lassen.

A. A. J. Neehasen. Originalcompositionen für vier Männerstimmen. 2. Ausgabe. 6 Hefte Partitur Pr. à 75 Pf. Hamburg, Selbstverlag. Zu beziehen durch G. W. Niemeyer, Hamburg.

Die sechs Hefte enthalten 17 durchgehends sehr leicht ausführbare Gesänge, die auch sonst keine Ansprüche machen. Aber Herr Neehasen ist gar zu bescheiden. Fast möchte man ihm den scherzenden Knittelreim: »Bescheidenheit ist eine Zier, doch weiter kommt man ohne ihr« vorhalten, doch würde er, wenn er ihn beherzigte, schwerlich weiter kommen, seine Natur scheint einmal nicht danach veranlagt. So mag denn der Vogel singen, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, es ist immer noch besser, als wenn er mühsam Ein- und Angelerntes eben so mühsam wiedergäbe oder ängstlich hin und her suchte und doch nichts Rechtes fände. Die Einfachheit dieser Gesänge in Melodie und Harmonie könnte man loben, wenn sie nicht zu sehr an Dürftigkeit grenzte. Es würde zu weit führen, wollten wir all das notorisch Unbedeutende speciell nachweisen. Nur ein Monitum, jedoch anderer Art, stellen wir: dass nämlich der Schluss in der Tonica von »Im Herbste« im dritten Heft als Schluss auf der Dominante wirkt und mehr als unbefriedigend ist. Soll die Angabe auf dem Titel »2. Ausgabe« als Beweis dafür dienen, dass die Gesänge bereits erheblichen Absatz gefunden haben? Unmöglich wäre letzteres ja nicht, doch meinen wir unsererseits, dass man's damit nicht so genau zu nehmen braucht, zumal »separate Stimmen bisher nicht erschienen sind«, wie auf dem Titel ebenfalls bemerkt ist. Sollen wir die Gesänge empfehlen, so können wir nur Vereine im Auge haben, die eben so bescheiden wie Herr Neehasen sich mit sehr einfachen Aufgaben beschäftigen. *Freidank.*

Zu Nr. 44 dies. Ztg. empfingen die Leser eine Beilage, »Mittheilungen der Musikalienhandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig« betitelt, auf welche wir aus verschiedenen Gründen nachträglich noch etwas näher eingehen. Jene »Mittheilungen« von 24 Seiten bilden ihrem Hauptinhalte nach einen »Verlagsbericht 1876 Januar bis Juni«, woraus wir also ersehen, was diese Firma in den 6 Monaten an musikalischen Werken publicirt hat. Diesem voran steht ein Bericht über die Publicationen im Juli und August dieses Jahres, wodurch das Verzeichniss noch bedeutend stärker wird. Die höchste Zahl, welche wir bemerken, ist 14410, die Publicationen steigen aber keineswegs nach der Folge auf, sondern die Zahlen stehen in bunter Reihe. Die Rücksichten, welche eine solche Ordnung veranlassten, müssen den Herren Verlegern bekannt sein, aber Draussenstehende vermögen sie nicht zu

errathen. Wir haben oft gedacht, die Verleger könnten kleine Tabellen publiciren, in denen ihre Verlagsnummern nach der Zeitfolge eingezeichnet wären; auf diese Weise liesse sich dann verhältnissmässig leicht das Jahr des Erscheinens eines musikalischen Werkes bestimmen. Aber wenn von den Verlagsnummern die Zeitfolge nicht eingehalten wird, so ist die Anfertigung und später die Benutzung solcher Tabellen sehr umständlich. Diese Worte zielen nicht darauf ab, die Herren Breitkopf und Härtel um eine streng chronologische Numerirung ihres Verlages zu ersuchen, denn die geschäftlichen Rücksichten werden in solchen Dingen immer den Ausschlag geben, — sondern wir wollen hiermit nur aufs neue beweisen, dass kein anderes Mittel bleibt, als auf jedem Musikdrucke an irgend einer Stelle die Jahreszahl anzubringen, wenn wir jemals zu einer sicheren Zeitbestimmung gelangen sollen.

Besonders anziehend und werthvoll sind diese »Mittheilungen« für uns noch durch die »Nachrichten über demnächst erscheinende Musikalien«, mit welchen das Verzeichniss beginnt. An grösseren Gesangwerken haben wir also nächstens zu erwarten: Chorwerke mit Orchester von den Dänen Gade und Hartmann, eine Concertarie von F. v. Holstein. An Orchesterwerken: Novelletten von Gade, eine dritte Serenade von Jadassohn und die Variationen über ein eignes Thema von Rudorff, welche wir in Berlin hörten (in Joachim's Aufführung) und deren Erscheinen wir mit besonderem Interesse entgegen sehen. Uebergehen wir die Rubrik Kammermusik, so werden uns darauf als »Neue Ausgaben älterer Werke« mehrere wichtige Publicationen verheissen, voran die Ausgabe der Orgelcompositionen Buxtehude's von Spitta in zwei Bänden, von welchen uns auch soeben schon der erste Band zugeht. Von der Reinecke'schen Sammlung »Clavier-Concerte alter und neuer Zeit«, deren erster Band demnächst hier zur Anzeige gelangen wird, ist ein zweiter unter der Presse und ein dritter im Stich. Von Klengel's Canons und Fugen erscheint nun auch eine um die Hälfte billigere Ausgabe, welche das vorzügliche Werk ohne Zweifel in Kreise bringen wird, die ihm bisher fern blieben. Mit ganz besonderer Theilnahme lesen wir sodann noch, dass Franz M. Böhme's umfängliche, durch viele Jahre mühsam vorbereitete Sammlung von deutschen Volksliedern als »Altdeutsches Liederbuch« nunmehr durch dieses grosse Verlagshaus wird publicirt werden; denn nicht nur erschien in unserer Zeitung die erste Mittheilung über Böhme's Arbeit (vergl. Jahrg. 1868 S. 878), sondern der Herausgeber hatte auch vor etwa fünf Jahren Gelegenheit, die umfänglichen Materialien in seinem Hause durchsehen zu können. Das Werk wird 50 Bogen gross Octav füllen, und wer dasselbe kauft, sobald es erschienen ist, wird es gewiss nicht bereuen. Mehr wollen wir für heute nicht darüber sagen.

Die »Mittheilungen« sind »September 1876« überschrieben und als »Nr. 1« bezeichnet. Hieraus dürfen wir schliessen, dass es die Absicht der Verlagshandlung ist, mit jenem Hefte eine Serie von Katalogen zu beginnen, welche in passenden Zeiträumen einander folgen und über die Thätigkeit dieses Hauses einen officiellen Bericht liefern sollen. Wir begrüssen diesen Entschluss, fortan etwas mehr als bisher gleichsam bei offenen Thüren zu arbeiten, als einen sehr glücklichen. Dieses Verfahren dürfte auch bald für Andere maassgebend sein, wie wir es denn jederzeit mit Vergnügen sehen werden, wenn das Haus Breitkopf und Härtel in Sachen des musikalischen Verlages die Führerschaft übernimmt.

Berichte.

Elbing, October.

Am 30. September 1876 brachte Herr Cantor Odenwald mit dem hiesigen Kirchenchore Mendelssohn's Paulus zur Aufführung. Wiederum eine höchst achtbare Leistung, welche den strengsten Anforderungen der Kritik genügen musste. Dass der Chor nicht blos rein und sicher, sondern auch mit Feinheit und dramatisch belebt sang, ist nicht zu verwundern, da er nun bereits sechs Jahre unter der energischen Leitung seines gewissenhaften bewährten Lehrers arbeitet; aber auch dem Orchester, welches aus hiesigen und fremden Musikern von Fach und aus Dilettanten zusammengesetzt werden musste, hatte Herr Odenwald verstanden künstlerisches Verständniss zu eröffnen. Die Solopartien hatten in Fräul. Hildebrand aus Elbing (Mitglied des Kirchenchors), Herrn Selli Simonsohn aus Berlin (Tenor) und Herrn Domsänger Adolph Schulze aus Berlin (Bass) vorzügliche Vertreter gefunden. Insbesondere bezauberte Letzterer in den weichen Stellen seiner Partie durch den Wohlklang seiner herrlichen Stimme. *Felices, qui bona sua norint!* Leider kann man das von unserem Publikum nicht sagen. Das in der St. Marienkirche gegebene vortreffliche Concert war wiederum so schwach besucht, dass Herr Odenwald für seine unendliche Mühe und seine Opfer an Zeit noch 450 Mark aus eigener Tasche zulegen muss. Wenn die Wohlhabenden unter den Gebildeten unserer Stadt sich nicht bald bewusst werden, dass es ihre Pflicht ist, für die Vorführung grosser musikalischer Werke mehr zu thun, als etwa ihren Eintrittspreis zu bezahlen, wenn sie sich nicht vereinigen, um den fleissigen Dirigenten mindestens vor Geldopfern sicher zu stellen: — so ist ein Eingehen des vortrefflichen Chorinstituts in nächster Zeit zu befürchten, zumal auch die vom Staate für den Kirchenchor bisher gewährte Subvention von jährlich 1200 Mark auf 1000 Mark herabgesetzt und dem Herrn Dirigenten angedeutet ist, dass er fernerhin auf keinerlei Staatsunterstützung mehr zu rechnen habe.

Leipzig, 29. October.

Im vierten Gewandhausconcerte bekamen wir eine neue Symphonie von Raff Nr. 7 B-dur, betitelt »In den Alpen«, zu hören. Dieselbe hat, wie schon ihr Name sagt, ebenfalls einen tonmalerischen Charakter, kann sich aber bezüglich ihres Erfindungsreichthums mit den übrigen beiden Symphonien »Leonore« und »Waldsymphonie« desselben Componisten nicht messen. Fasst man die vier Sätze der Symphonie, die der Componist »Wanderung im Hochgebirge« — »In der Herberge« — »Am See« — »Beim Schwingfest-Abschied« genannt hat, einzeln ins Auge, so vermag besonders der Schlusssatz wegen seiner contrapunktischen Kunst den Kenner zu interessiren, wogegen es die drei vorhergehenden Sätze zu keiner rechten Erwärmung kommen lassen. Der dritte Satz »Am See« ist zwar in seinen ruhig schaukelnden, wellenartigen Begleitungsfiguren ganz treffend intentionirt, seine Themen aber sind etwas zu sehr von der Oberfläche geschöpft und gar zu mattherzig, als dass sich der Hörer dabei in eine gehobene poetische Stimmung versetzt fühlen könnte. Der erste Satz leidet an einzelnen Längen und Oeden; der zweite dagegen ist im Allgemeinen wirkungsvoll, jedoch nicht immer recht nobel und erquicklich. Die Aufnahme, welche die Symphonie, die übrigens sehr gut ausgeführt wurde, hier fand, war eine ziemlich kühle. Anders verhielt es sich bei der Sängerin Frau Kölle-Murjahn aus Karlsruhe, welche die Cavatine »Glöcklein im Thale« aus Euryanthe und eine Reihe Lieder (das hier stehend gewordene Zugabelied mitgerechnet) von R. Schumann, F. Schubert und Fr. Hinrichs vortrug und die Sympathien, die sie bei ihrem früheren Auftreten hier errang, von neuem befestigte, da sie sowohl im Bereiche des Ernst-Gemüthvollen, wie des Heiter-Neckischen gleich Vollendetes leistet. Der zweite Solist an diesem Abend war Herr Julius Klengel von hier. Derselbe liess sich in einem Violoncello-Concert (H-moll) von Davidoff hören, das in seinen zuweilen an den Vieuxtemps'schen Violinsatz erinnernden Passagenbildungen dem Spieler manche dankbare, aber auch manche schwierige Partie bietet, denen der hoffnungsvolle junge Künstler in bester Weise gerecht zu werden vermochte, so dass auch ihm lebhafte aufmunternde Beifallsbezeigungen nicht fehlten.

Am 28. October begannen auch die Kammermusiksoiréen im hiesigen Gewandhaussaale unter Mitwirkung der Herren Concertmeister Röntgen, Haubold (Violine), Thümer, Bolland (Bratsche), Schröder (Violoncello), Kapellmeister Reinecke (Pianoforte). Mozart's jugendfrisches C dur-Quintett machte den Anfang, darauf folgte Quartett Es-dur Op. 44 von Mendelssohn-Bartholdy und zum Schluss das Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente Op. 26 A-dur von Joh. Brahms. Es war nicht zu verkennen, dass die genannten Herren ihr Bestes einsetzten, den fremden Rivalen, den Herren des Florentiner Quartettes, die wir kurz vorher an diesem Orte hörten, die Spitze zu bieten, was ihnen auch so vollständig gelang, dass nicht nur jeder einzelne Satz von rauschendem Beifall begleitet wurde, sondern sich die Herren auch entschliessen mussten, das Scherzo in Mendelssohn's Es dur-Quartett zu wiederholen. Sie thaten es, und zwar das zweite Mal in ebenso vollendeter Weise wie das erste Mal. In nicht geringerem Maasse wurde auch Herr Kapellmeister Reinecke vom Publikum ausgezeichnet.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. November 1876. **Nr. 46.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber Beifallsbezeugungen im Theater und im Concert. — Zur Verbesserung des Musikunterrichtes. VI. (Fortsetzung.) — Die kgl. Musikschule in München. — Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Orgel [Heinrich Goetze Op. 1]. Sinfonie in F-dur von Hermann Goetz). — Anzeiger.

Ueber Beifallsbezeugungen im Theater und im Concert.

Bei Gelegenheit einer Berliner Musikaufführung machte ein Referent, dessen Bericht auch in Nr. 21 d. Ztg. zum Abdruck kam, die Bemerkung, dass es sich für das Publikum schicke, in Concerten möglichst ruhig und mit seinen Beifallsäusserungen zurückhaltend zu sein, namentlich bei Oratorien-Aufführungen. Auf der Bühne dagegen gehe es »lebendiger her, als in der Concert-Cantate«. In der gemesseneren Haltung bei oratorischen Aufführungen, d. h. bei Productionen mit Orchester, Chor und Solisten, offenbare sich »nicht blos vornehme Kälte und Prüderie«, sagt der angeführte Referent weiter, sondern es liege »künstlerisches Schicklichkeitsgefühl darin und eine ebenso feine als richtige Unterscheidung, was für die Bühne und was für den Concertsaal passt«. Denn im Theater walte nicht nur überhaupt ein regerer Geist, als im Concertbereiche, sondern es treten auch »auf der Bühne die Persönlichkeiten entschiedener hervor, während es im Oratorium mehr um das Ganze und um das Aufgehen in das Ganze sich handelt.« Er begründet dieses noch weiter durch folgende Worte: »Ein dramatischer Stoff wird, je nachdem die grossen Gegensätze, welche das Leben eines Volkes beherrschen, oder das Empfinden des Einzelnen mehr darin zur Geltung kommen, sich besser für den Concertsaal oder für die Bühne eignen. Und damit hängt es zusammen, dass von der Bühne herab auch der einzelne Hörer in höherem Grade erregt und eben dadurch zu den lauten Kundgebungen seiner Ergriffenheit lebendiger gestimmt wird.«

Wir haben damals diesen Worten, die zunächst bezweckten, den bisherigen Brauch des Berliner Publikums zu rechtfertigen, sofort widersprochen (vgl. Sp. 332—333), indem wir daran erinnerten, dass man in solchen Dingen zunächst diejenigen Orte befragen sollte, welche die betreffende Kunstweise entstehen sahen und verbreitet haben. Wir nannten daher London und Wien, im Vergleich zu denen Berlin hierin keine irgendwie berechtigte Tradition beanspruchen kann. Ein solcher Zeugenbeweis ist immerhin bedeutungsvoll, weil er uns auf die ursprüngliche Art der Aeusserung in einer bestimmten Kunst hinweist. Wir geben indess gern zu, dass er nur ein äusserlicher Beweis zu nennen ist, wenn man diejenigen Argumente dagegen stellt, welche aus der Sache selber geschöpft werden können. Sind solche Argumente stichhaltig, so nützen alle Localzeugen nichts. Der Referent G. E. bringt derartige Gründe vor, wir schulden ihm also noch eine Prüfung derselben.

Die Anregung zu solcher Prüfung kam uns von derjenigen Seite, welche in dieser Angelegenheit zunächst ein Wort mitzureden hat. Herr G. E. demonstrirt, welche Haltung das Publikum in diesem oder jenem Falle musikalischen Werken, in Wirklichkeit aber musikalischen Künstlern gegenüber einzunehmen habe. Er lehrt uns, bei welcher Gelegenheit der Zuhörer lebhaft erregt, und wiederum, wann er in bedachtsamer Kühle dem Kunstgenusse sich hingeben müsse. Was sagen nun aber die Künstler hierzu? welches sind ihre Empfindungen in den betreffenden Lagen, und welches ihre Wünsche? — Diese Fragen liegen nahe genug, ja man muss sie für unerlässlich halten, weil ohne ihre Beantwortung kein richtiges Urtheil gefällt werden kann.

Wir waren nun so glücklich, die Antwort aus freien Stücken gerade von derjenigen Persönlichkeit zu erhalten, welche wir gewählt haben würden, wenn es sich darum gehandelt hätte, bei den erfahrensten und unbefangensten Autoritäten anzufragen. Denn wer hierüber vollgültige Auskunft geben soll, muss sowohl auf der Bühne wie im Concert zu Hause sein, muss die künstlerische Kraft besitzen oder besessen haben, in beiden durch Darstellung den höchsten Grad des Enthusiasmus hervorzurufen. Bei unserem Gewährsmanne trifft alles dieses zu. Nun denn, was sagt derselbe? Das gerade Gegentheil von dem, was Herr G. E. vorträgt, in allem und jedem das Gegentheil. In der Oper — bezeugt unsere Autorität — sei der Beifall dem Sänger oft störend, aber im Concert niemals; dort erschwere er sein Beharren bei der Darstellung, reisse ihn aus der Illusion, in die er sich mit Mühe hinein gearbeitet habe, — hier dagegen beflügele er nur seinen Eifer und sporne ihn an, in einer Kunstleistung das Höchste zu erringen. Deshalb könne auch nicht gesagt werden, dass es sich vorzugsweise bei Oratorien »um das Aufgehen in das Ganze« handle, weil dieses ebenfalls und sogar in einem höheren Grade bei der Oper der Fall sei, welche den Darsteller noch fester an seine Rolle binde, als das Oratorium, dadurch aber auch vom Publikum einen Schritt ferner stelle. Im Concert werde es den Sänger stets peinlich berühren, wenn die Zuhörer nach beendetem Vortrage, in welchem sie Zeuge gewesen von dem Bestreben des Künstlers, sich vor ihnen nach bestem Vermögen zu produciren, dennoch in eisigem Stillschweigen verharren, was auch sofort erkältend auf die nachfolgenden Leistungen einwirke; auf der Bühne dagegen sei man oft dankbar, dass nicht jeder Kraftmoment bei dem Publikum ein lärmendes Echo finde, weil nur zu oft die naturwahre Gesammtdarstellung und Wärme der Empfindung dadurch gestört werde. Man komme also bei unbefangener Betrachtung des Gegenstandes zu den gerade ent-

gegengesetzten Schlüssen. Dies alles ist sicherlich vollauf begründet, und ein solches Zeugniss der Praxis lässt sich theoretisch in jeder Hinsicht rechtfertigen.

(Schluss folgt.)

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes.

Von **A. Tuma.**

VI.

Clavierunterricht. Vom Fingersatze.

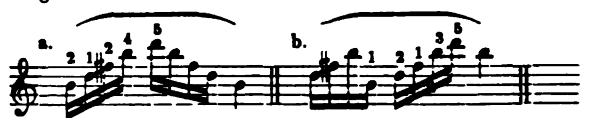
(Fortsetzung.)

Zwischen den durch die erste und zweite einhändige Spielmanipulation gegebenen einfachsten Objecten reihen sich die einfachsten Arten der ersten zweihändigen Spielmanipulationen, nämlich diejenigen Objecte ein, die sich zeigen, wenn zuerst beide Hände abwechselnd und dann (so wie aus dem nachstehenden Beispiele zu entnehmen ist) gleichzeitig auf Grundlage congruenter*) Fingerstellungen dieselbe Fingerfolge ausführen.



Ebenso sind zwischen den einfachsten Objecten der zweiten und dritten und der dritten und vierten einhändigen Spielmanipulation die einfachsten Objecte der zweiten und dritten zweihändigen Spielmanipulation und hinter den gleichartigen Objecten der vierten einhändigen Spielmanipulation die der vierten zweihändigen Spielmanipulation eingestellt, so dass durch die letzteren die Reihe der einfachsten Objecte abgeschlossen wird. Auf gleicher Basis beruht die Ordnung der aus den Spielmanipulationen hervorgehenden zusammengesetzteren Objecte, bis endlich am Schlusse des ersten nur die »Mechanik« des Clavierspiels umfassenden Theiles des »neuen Lehrsystems« die richtige Anwendung der Spielmanipulationen, beziehungsweise der einschlägige Uebungsstoff zur Darstellung gelangt.

Durch die richtige Anwendung der Spielmanipulationen ergiebt sich der richtige Fingersatz. Den letzteren betreffend geht aus allen bisher erschienenen Lehrwerken nur hervor, wie er in diversen Fällen sein kann, aber nicht, wie er, um unanfechtbar zu erscheinen, sein muss. Allerdings können in vielen Fällen für eine Notengruppe zwei oder mehrere Fingersatzbezeichnungen ausfindig gemacht werden, die vielleicht alle mehr oder weniger mechanisch richtig sind, es kann sich jedoch unter den gedachten Fingersatzbezeichnungen nur eine finden, die rücksichtlich einer bestimmten Spannfähigkeit für alle Fälle passt, während jede andere nur in einem speciellen Falle verwendbar sein wird, und diese eine, die Eigenschaft der Universalität besitzende Fingersatzbezeichnung muss, abgesehen von allen anderen maassgebenden Factoren, nicht nur dieser ihrer Eigenschaft, sondern auch des Unterrichtes wegen als die allein anzuwendende bezeichnet werden, weil das Stempeln willkürlicher Fingersatzarten zu Lehrobjecten keinerlei Nutzen schaffen, sondern nur eine bedeutende Verlängerung der Lehrzeit bewirken, Verwirrung herbeiführen und, wie die Erfahrung lehrt, den Lernenden die Erlangung der Sicherheit in diesem Punkte unmöglich machen kann. Die Notengruppe *h d fis h d* lässt sich z. B. mit dem Fingersatze 2 1 2 4 5 und mit dem Fingersatze 1 2 1 3 5 ausführen; beide Fingersatzarten sind richtig, ein Blick nach dem folgenden Notenbeispiele zeigt jedoch, dass der bei b. ersichtliche Fingersatz auch bei a. verwendbar, das Umgekehrte aber nicht der Fall ist, weil sonst bei b. bei dem Octavintervalle, wegen Unzulänglichkeit der Spannweite zwischen dem zweiten und dem fünften Finger, das durch den Schleifbogen vorgeschriebene *Legato* unterbrochen werden müsste; es unterliegt daher dem oben Gesagten zufolge keinem Zweifel, dass der Fingersatz bei b. bezüglich der Notengruppe *h d fis h d* und folglich auch bezüglich jeder ähnlichen (etwa durch das Transponiren derselben entstehenden) Notengruppe als der »schulgerechte« Fingersatz anzusehen ist.



Bezüglich dieses Falles und aller ähnlichen Fälle kann keine Ausnahme von der Regel gestattet sein, weil die hier als allein richtig bezeichnete Art des Fingersatzes die Ausführung des Gegebenen in jedem beliebigen Tempo möglich erscheinen lässt; es giebt aber einen Fall, in welchem, wenn der allgemein und der nur bedingungsweise anwendbare Fingersatz gegen einander abgewogen werden, sich das Zünglein entschieden nach der Seite des letzteren neigt, weil dieser jede, der erstere aber nur eine wenig mehr als mässige Geschwindigkeit realisirbar werden lässt, und dieser Fall liegt immer vor, wenn, um nach dem obigen Grundsatze richtig vorzugehen, ohne zwingende Ursache das sogenannte »stille Auswechseln der Finger« angewendet werden müsste. In Nr. 28 bei b. ist z. B. jedesfalls der unter den Noten stehende Fingersatz der allgemein anwendbare und muss auch, obwohl damit keine grössere Geschwindigkeit der Tonerzeugung als die von 520 Anschlägen in der Minute realisirt werden kann,*) in Evidenz treten, wenn die an der genannten Stelle verzeichneten oder andere, bezüglich der betreffenden Tastenintervalle ähnlich beschaffene Notengruppen nicht isolirt, sondern (wie in dem folgenden Beispiele bei a.) mit einander oder mit andern Notengruppen zusammenhängend vorkommen; ist jedoch (sowie nachstehend bei b.) eine zwingende Ursache nicht vorhanden, so gebührt, wie auch schon in Nr. 28 gelegentlich des oben citirten Beispieles gesagt wurde, dem Untersetzen oder der umgekehrten vorbereitenden Bewegung und zuweilen sogar auch dem sonst nicht besonders empfehlenswerthen bei c. ersichtlichen Fingersatze der Vorzug.



---

*) Congruent sind zwei Fingerstellungen, von denen die eine an der rechten, die andere an der linken Hand besteht und die so beschaffen sind, dass sich zwischen den gleichnamigen Fingern nicht nur gleich grosse Spannweiten vorfinden, sondern dass gleichnamigen Fingern auch Tasten gleicher Gattung zugetheilt erscheinen. In Fig. 1, 2 und 3 (Nr. 36, Sp. 565 und 566) sind je zwei übereinander stehende Fingerstellungen congruente Fingerstellungen.

**) Der musikalische Inhalt dieser und ähnlicher Uebungen, zu welchen gewöhnlich ein sogenanntes »stummes Clavier« benutzt wird, kann nicht befremden, weil bereits bekannt ist, dass dieser dabei ...t in Betracht kommt.

*) Vergl. Nr. 9, Sp. 33.



Nachdem in dem Vorstehenden dargethan wurde, dass bei der Wahl des Fingersatzes die bedingungslose Verwendbarkeit des letzteren als erstes leitendes Motiv anzusehen ist, soll nun gezeigt werden, in welcher Weise die Beschaffenheit der Spielfelder und Spielfeldercombinationen und das Verhältniss, in welchem diese und eine eventuelle Spannfähigkeit zu einander stehen, als die anderen den Fingersatz bestimmenden Factoren auftreten.

(Fortsetzung folgt später.)

Die kgl. Musikschule in München.

St. Im October. Der vorliegende zweite Jahresbericht der k. Musikschule, welcher von der Direction am Schlusse des Schuljahres 1875/76 nebst einem Programme veröffentlicht wurde, giebt Veranlassung, das Wirken und die Resultate der Anstalt während des letzten Schuljahres zu überblicken.

Den Lehrkörper darf ich als aus dem Vorjahrsberichte (Sp. 620 ff. d. Bl.) so ziemlich bekannt voraussetzen; derselbe hat sich im Wesentlichen nicht verändert und soweit er sich verändert hat, nicht zu seinem Vortheile: durch übelangebrachte Sparsamkeit der Oberleitung wurde Prof. Dr. W. H. Riehl genöthigt, die im Vorjahre der k. Musikschule gewidmete Zeit entsprechender zu verwenden und seine Vorträge über Musikgeschichte, welche ebenso sehr die classisch-musikalische Geschmacksrichtung als das musikhistorische Verständniss der Schüler förderten, einzustellen. An seine Stelle trat ein Dr. Aug. Scheuermann, welcher zugleich Clavierlehrer ist und das diesjährige Programm des Jahresberichtes verfasste; von letzterem wird ohnedies noch zu sprechen sein.

Auch die Schülerzahl ist sich im Wesentlichen gegenüber dem Vorjahre gleichgeblieben: es waren 53 Schülerinnen, 52 Schüler, 56 Hospitantinnen und 17 Hospitanten da, hierunter 44 Schüler und 44 Schülerinnen Bayern, 15 mit ganzen, 6 mit dreiviertel, 14 mit halben und 4 mit viertel Freiplätzen bedacht. Innerhalb der einzelnen Lehrfächer vertheilten sich die Zöglinge wie folgt: Chorgesang 184 incl. der Hospitanten; Sologesang 14; Rhetorik 58; Gymnastik, Tanz und Mimik 13; dramatische Ausbildung 8; elementares Clavierspiel 46; Clavier als Specialfach 58 (*horribile dictu!*); Orgel 8; Violine und Viola 15; Violoncell 2; Contrabass 1; Flöte 3; Oboe 3; Clarinette 3; Fagott 2; Horn 3; Harmonielehre 75; Contrapunkt 23; Directionsunterricht ?; Liturgie 3; Musikgeschichte ?: 50 Vorlesungen über Geschichte der Literatur über Musik.

Im Laufe des verflossenen Schuljahres und zwar vom Januar anfangend fanden 8 Musikabende vor einem kleinen geladenen Publikum im Saale der Musikschule statt, welche ungeachtet einiger trefflicher Einzel- und Gesammtleistungen nicht durchaus befriedigen konnten. Dieselben schienen nämlich von unrichtigen Principien beherrscht zu sein, da mehrfach Zöglinge dabei auftraten, welche bei einer auch nur halb-öffentlichen Production noch durchaus nicht vorführbar waren; häufig wurden auch für noch schwache Kräfte Vortragsstücke gewählt, welche offenbar zu schwierig waren, so dass das mühsam Eingepaukte über dem ängstlichen Gefühle der Auftretenden mehr als einmal misslang: es war Vieles allzu schülerund dilettantenhaft, während man doch den Eindruck des Technisch-Fertigen nie hätte vermissen sollen. Die Duldung unreifer oder halbreifer Productionen erzeugt nur zu leicht Oberflächlichkeit bei den Lehrern und Lernenden, und das ist wohl das Gefährlichste für Diejenigen, welche sich die Kunst zur Lebensaufgabe machen.

Am 15. und 29. Juli fanden zwei lange Prüfungsconcerte im grossen Odeonssaale statt, wobei nur die besten Zöglinge vor das dichtgedrängte Publikum geführt wurden und welche deshalb eingehende Erwähnung erfordern.

Wohlgelungen war vor Allem im ersten Concerte die Ensemblewirkung, welche das mit dem Chor vereinigte Orchester der Anstalt in F. Wüllner's 127. Psalm und in J. Seb. Bach's grossartigem »Magnificat« erzielte. Wer weiss, wie viel Mühe und Zeit dazu gehört, die verschiedenen jugendlichen Kräfte in solcher Weise zu assimiliren und zu concentriren, der muss diese Leistungen, welche zunächst das Verdienst des Herrn Hofkapellmeisters Wüllner sind, entsprechend hochschätzen und anerkennen. Dessen neuen Psalm mögen sich die vorwärtsstrebenden jungen Componisten der Musikschule ob seiner stimmungsvollen Texterfassung, seiner einfachen und ansprechenden Melodik und seiner klaren thematischen Arbeit immerhin zum Muster nehmen. Die Solisten beider Nummern, die Frl. Görtz, Waibel, Exter und Herr Delugge waren begreiflicher Weise in dem modernen Werke sicherer und exacter als in dem älteren; J. S. Bach ist in der Auffassung und Intonation für den Sänger so ziemlich der schwierigste Componist und deshalb für Schüler kaum ganz zu bewältigen. Die Frl. Waibel und Exter gaben dafür, und zwar Erstere in der Arie der Gräfin aus »Figaro's Hochzeit« und Letztere in der Bettel-Arie aus »Der Prophet«, tüchtige Proben ihrer Stimmen und Gesangskunst. Frl. Waibel's Stimme, welche Anfangs unter einer gewissen Beklommenheit zu leiden schien, trat zum Schlusse der Arie wohlklingend und kräftig hervor, während ihre Textaussprache noch Manches und hauptsächlich die Deutlichkeit zu wünschen übrig lässt. Frl. Exter war ihrer Mitschülerin an Technik und geistiger Erfassung des Vortrags überlegen; ihr sonorer Alt wäre aber noch besser in einem Gesangsstücke zur Geltung gekommen, welches sich in einer tieferen Lage bewegt hätte. Zwei Geiger, die Herren Ziegler und Lenoir, hatten sich in den Vortrag des Violinconcertes in E-dur von Vieuxtemps getheilt, welches als Composition so schwach und unbedeutend ist, dass wir es von diesem Gesichtspunkt aus lieber nicht auf dem Programm gelesen hätten. Eine virtuose Technik kann sich allerdings darin zeigen. Beide Producirende, von welchen Ziegler den ersten, Lenoir den zweiten und dritten Satz spielte, verfügen zur Zeit nur über einen kleinen Ton, so dass die zahlreichen Stellen und Figuren in höchster Lage etwas dünn und gläsern klangen und theilweise durch das Orchester gedeckt wurden; übrigens spielte namentlich Lenoir sehr rein und zeigte ein gutes Staccato. Der erste Satz des Clavierconcerts von Mozart in Es-dur fand eine klare und geschmackvolle, wenn auch etwas kühle Wiedergabe durch Frl. Darling, deren Spiel noch an Kraft und Charakter wird gewinnen müssen; es war indessen sehr erfreulich, hierdurch wieder einmal die objective Vortragsfähigkeit der Mozart'schen Clavierconcerte anerkannt und bewiesen zu sehen. Sehr talentvoll scheint Frl. Pruskowska zu sein, welche Mendelssohn's G moll-Clavierconcert feurig, schwungvoll und glänzend vortrug; etwas mehr künstlerische Ruhe wird hier das jugendliche Feuer schon rechtzeitig mildern.

Drei Schülern des Herrn Professor Rheinberger ward im zweiten Concerte die Ehre zu Theil, selbstcomponirte Werke dirigiren zu dürfen. Herr Victor Gluth machte mit einer Concert-Ouvertüre für Orchester den Anfang; dieselbe ist im Ganzen düster und leidenschaftlich gehalten, so dass sie den Namen »Trauerspiel-Ouvertüre« verdienen würde. Dem Inhalte nach möchte man sogar muthmaassen, sie sei zu diesem oder jenem bestimmten Trauerspiel geschrieben; die leitenden Gedanken sind zwar gut, aber für eine selbständige Concert-Ouvertüre doch nicht prägnant und bedeutend genug erfunden. Ungeachtet formeller Sicherheit geräth die Weiterführung bis

und da etwas ins Stocken, was neben den ziemlich gehäuften Modulationen dem ganzen Musikstücke einen unruhigen Charakter giebt. In dieser Beziehung bildete einen günstig wirkenden Gegensatz Herrn Elias Oechsler's 130. Psalm für Altsolo, Chor, Orchester und Orgel, eine durchaus stilvolle, gesunde und wohlklingende Composition, welche neben thematischer Begabung geschickte und anspruchslose Arbeit ihres Autors namentlich in dem guten Vocalsatze mit Sicherheit erkennen lässt. Vielleicht wäre das Ganze effectvoller geworden, wenn die kleine Solopartie, welche Frl. Exter wirksam vertrat, vom Componisten etwas ausführlicher und statt dessen der fugirte Schlusschor etwas kürzer gehalten worden wäre. Indessen machte das Werk auch in seiner jetzigen Gliederung einen ganz organischen und als Schülerarbeit schon wegen der darin ausgesprochenen classischen Geschmacksrichtung hoch erfreulichen Eindruck. Herr Theodor Podbertsty hat ein recht stimmungsvolles Gedicht »Thurmschau« von Ludwig Würkert in poesievoller Auffassung für Sopransolo, Chor und Orchester gesetzt; namentlich die Stimmung des Gedichtes ist auf das Anziehendste und Glücklichste getroffen, wobei sich die einfachsten Mittel als die wirksamsten erwiesen. Die Verwendung der Solostimme möchte weniger der inneren Nothwendigkeit als der hübschen Klangabwechslung halber erfolgt sein, zu welcher das hellklingende Organ des Frl. Irringer wesentlich beitrug. Der fugirte Mittelsatz hat besonders gezeigt, dass der Componist etwas gelernt hat, wirkte aber zu trocken im Verhältniss zu dem Uebrigen. Im Allgemeinen dürften die beiden letztgenannten Compositionen auf gleiche Linie zu stellen sein. Oechsler hatte jedoch bei der Nüchternheit seines Textes die schwierigere Aufgabe. Die Instrumentation war noch bei allen Schülern Rheinberger's lobend zu erwähnen. Eine Novität des Lehrers selbst, ein Clavierconcert in As-dur, trat uns wieder als ganzes und volles Meisterwerk entgegen; an Kraft, Originalität und Reichthum der Gedanken wird es heutzutage wenige seines gleichen finden. Die neuere Form für derartige Compositionen hat Beethoven in den G dur- und Es dur-Concerten mustergiltig bestimmt und hiernach hat sich Rheinberger im Allgemeinen gehalten. Sein Clavierpart ist nicht dominirendes oder begleitendes Passagengeklingel oder Paraphrase des Themas, sondern Theil eines symphonischen Ganzen, welches den Charakter männlicher Würde und erhabener Majestät trägt. Manche Partien sind von fast Beethoven'scher Kühnheit und Grösse der Conception, alle von trefflicher Klangwirkung. In der That ist Rheinberger's neues Clavierconcert für eines seiner bedeutendsten und genialsten Werke zu erachten. Ganz so liess es aber auch der Vortrag des Herrn Ludwig von Duniecki erscheinen. Dieser junge Künstler verspricht Einer der besten zu werden, welche noch aus hiesiger Musikschule hervorgegangen, — wenn er nicht schon der beste ist; er spielt mit solcher Bravour, mit so feiner und selbständiger Auffassung, mit so viel Feuer, dass er sofort sein Auditorium fesselt, kurzum: es wäre schwer zu sagen, was ihm zum fertigen Künstler noch fehlt. Vorher schon hatte Fräul. Josefine Eckerler das Larghetto und Finale aus Hummel's H moll-Clavierconcert gespielt; das Larghetto kam recht gesangvoll und zart zur Geltung, aber das Rondo hatte anstatt des Brillanten und Feurigen zu viel mädchenhaft Schüchternes und einfach Anmuthiges, was dem Fräulein besser zu Gesicht stand als dem Hummel'schen Concerte. Unter den heuer aufgetretenen Solo-Geigern zeigte sich Herr Max Kästl als der mit dem grössten Tone begabte, fingerfertigste und im Vortrage sicherste in dem ersten Satze aus Viotti's A moll-Concert. Den Schluss des schönen Concertes bildete Mendelssohn's schwungvolles Loreley-Finale in derselben glücklichen Ensembleaufführung, welche allen Nummern des Abends zu Theil geworden war. Die Solistin Frl. Görtz bekundete hierbei wiederum mit Entschiedenheit ihr dramatisches Talent und sang die Partie der »Leonore« in jeder Hinsicht befriedigend; ihr kräftiges Organ wusste Chor und Orchester genügend zu beherrschen. Nach Beendigung des Concerts ergriff der Director der Anstalt, Herr Generalintendant Freiherr von Perfall, das Wort, um den Lehrern und Schülern in gewohnter Weise seine Anerkennung und Befriedigung auszusprechen.

Das schon eingangs gedachte Programm, welches den Schluss des heurigen Jahresberichtes bildet, ist betitelt: »Ueberblick über die Literaturgeschichte der Musik. Mittheilung aus den Schlussvorträgen von Dr. Aug. Scheuermann«. Es scheint sohin gewissermassen dieses Programm den Extract dessen zu bilden, was Dr. Scheuermann das Jahr über gelehrt hat. Es ist nöthig, zur Probe und Kenntniss des Gedankeninhaltes und der Schreibart dieses Extractes wiederum eine kleine Blumenlese hieraus zu veranstalten. Der Verfasser sucht zunächst den begrifflichen Unterschied zwischen »Componisten« und »Musikschriftstellern« zu geben und sagt über letztere: »Geschichtschreiber und Theoretiker, kritische und ästhetische Autoren, philosophische und naturkundige Männer werden unserem Blicke begegnen. Es sind die lehrhaften, erzieherischen Naturen, kurz die musikwissenschaftlichen Köpfe, die nun vor uns auftauchen. Alle diese Persönlichkeiten machen im eigentlichen Sinne die »Literatur« der Musik aus, denn das Wort Literatur — von *litera* der Buchstabe — verweist uns auf die »sprachlichen« Erzeugnisse.« Dass Persönlichkeiten die Literatur ausmachen, ist allerdings ganz neu; bisher war man gewohnt zu glauben, die Literatur bestehe aus Schriften; noch frappanter zu vernehmen ist jedoch, dass die Literatur auf »sprachliche« Erzeugnisse verweise, während man bisher glaubte, sie verweise auf schriftliche Erzeugnisse, wozu allerdings die Ableitung von *litera* so ziemlich passen würde. Wenn nun auch anzunehmen ist, dass Dr. Scheuermann mit den citirten Sätzen nichts anderes sagen wollte, als was bis jetzt auch schon bekannt und allgemeine Ansicht war, bleibt immer noch mangelhaft genug, dass er das, was er sagen wollte, nicht gesagt hat, indem er dafür den richtigen Ausdruck nicht fand, und dass er mit dem ganzen angegriffenen Satze nichts weiter als »hölzernes Holz« producirt hat, indem er sagen wollte, dass Schriften die Literatur ausmachen, weil das Wort Literatur auf schriftliche Erzeugnisse verweise. Aehnliche Sätze der Brochüre wären noch viele anzuführen, denen es eben so sehr am logischen als am sprachlichen Ausdrucke fehlt. Es genüge indess die Erläuterung dieses einen Beispiels, während nur noch die allgemeine Inhaltsangabe und hier und da ein besonders merkwürdiges Sätzchen folgen soll. Von den Darstellern der allgemeinen Musikgeschichte werden nur Forkel und Ambros genannt. Unter den Gebieten der musikalischen Specialgeschichte wird zuerst die Theoriengeschichte, aber kein Vertreter derselben angeführt. Die Biographienliteratur, welche eine »Vorhalle von gemässigter Temperatur« sein soll, reicht von Baini bis Franz Liszt; die Namen Bitter, Chrysander, Gervinus, Marx, Jahn, Oulibicheff, Ed. Devrient, F. Liszt erscheinen bunt durcheinander gewürfelt. »Es ist eine — man möchte sagen — wurzelhafte Erkenntniss des Mozart'schen Wesens, der innigsten Theilnahme entsprungen, die uns bei Oulibicheff kund gethan wird.« »Das Wechselverhältniss zwischen ethischer und ästhetischer Tugend, Lebenssitte und Kunstsitte im Riehl'schen Sinne war es auch, welches einen Thibaut zu seiner schönen, mit so viel Begeisterung verfassten Schrift über Reinheit der Tonkunst veranlasst hat.« Es wird sodann von »findenden« classischen und »suchenden« romantischen Naturen gesprochen und Kant mit Schiller dem »findenden« Goethe gegenüber gestellt. Ich muss gestehen: »Herr, dunkel ist der Rede Sinn« und »Kan nit verstan«. Das theoretische Literaturwesen beginnt mit den Griechen und Aristoxenus. »Die Römer bebauten

Strassen und Aecker, der Bau der Tonstücke lag ihnen fern. Sie gaben bürgerliche Gesetze, die Gesetze des Tonwesens kannten sie nicht.« »An die Stelle griechischer Dichter, die zugleich Componisten waren, traten jetzt christliche Mönche und Priester, die zugleich Musiker waren.« Unter den italienischen theoretisirenden Musikschriftstellern finden sich: Martianus Capella, Boëthius, Guido von Arezzo, Marchettus von Padua, Gafurius, Zarlino, Tosi, Tartini, Martini. »Wie man äusserlich fast erblindet sein und innerlich doch scharf und tief hören könne, zeigte uns im 16. Jahrhundert der Spanier Salinas, Musikschriftsteller zu Salamanca.« Von den Niederländern wird Tinktor, von den Franzosen Hucbald, Rameau, Rousseau, d'Alembert, Diderot, Choron, Fétis, Berlioz, von den Engländern Pierson erwähnt. Die Deutschen sollen die »Deutenden« in der Musik, Deutschland im theoretischen und praktischen Sinne die »tonangebende« Macht sein. Als Theoretiker werden genannt: Rhabanus, die beiden Notker, Martin Luther, Seth Calwitz, Hauptmann, Richter, Printz, Werkmeister, Fux, Mattheson, Adelung, Ph. Em. Bach, Kirnberger, Marpurg, Reichardt, Albrechtsberger, Vogler, Gottfr. Weber, Türk. Es beginnt die Reihe der popularisirenden Kritiker und Recensenten: Rochlitz, Fink, Spohr, Weber, Mendelssohn, Schumann. »Bei Richard Wagner gestaltete sich noch einflussreicher der Doppelbund, indem neben den schaffenden Tonsetzer der aufklärende Schriftsteller getreten ist.« In der Akustik wird Helmholtz, im Aesthetischen Hanslick und Fuchs, im Compositionspädagogischen Marx und Reissmann, in der eigentlichen Compositionstheorie Reicha, Weber, Lobe, Marx, Hauptmann, Tiersch, Westphal und Bellermann angeführt. »Dem Musiklehrer ergeht es, wie dem Helden der Novelle »Das hässliche Gesicht«. Er muss die narbigen äusseren Seiten an der Musiklehre, dem Gegenstande seiner Verehrung, erst überwinden lernen, um bis zu dem schönen inneren Antlitze zu gelangen«. Mit dieser Phrase, die vermuthlich geistreich sein soll, schliesst Dr. Scheuermann; es sei damit auch diese Besprechung geschlossen, welche gezeigt haben wird, in wie weit der Verfasser befähigt ist, musikgeschichtliche Vorträge zu halten.

Hoffmann von Fallersleben's
Verzeichniss
musikalischer Compositionen zu seinen Liedern.

(Mitgetheilt von E. Hille.)

(Fortsetzung.)

In der Flasche kein Wein. 1826.
H. Behrens Op. 8.
W. Klingenberg Op. 12.
Theodor Krause Op. 6.
H. Marschner in Göpel's deutschem Lieder- und Commers-Buch Nr. 274. 5st.
Marie Nathusius: Hundert Lieder Nr. 16.
Carl Zöllner Op. 21. 4st.

In jedes Haus, wo Liebe wohnt. 1828.
C. E. R. Alberti 4. Liedersammlung.
F. X. Chwatal Op. 67.
Richard de Curry Op. 3. 4st.
J. Dürrner Op. 10.
H. Esser Op. 58. 2st.
F. W. Jähns Op. 19. 4st.
Masini in: Das singende Deutschland Nr. 225.
F. A. Reissiger Op. 26. 4st.
E. Richter Op. 14. 4st.
F. Silcher Op. 24. 4st.
L. Schlottmann Op. 17. 4st.
J. H. Stückenschmidt Op. 12.

In Liebeslust, in Sehnsuchtqual. 1853.
Franz Abt Op. 296.
Ferd. Gumbert Op. 68.
Eduard Hille Op. 24.
E. Lassen Op. 4.
Franz Liszt: Gesammelte Lieder, 6. Heft (Leipzig, Kahnt) Nr. 32.

In unsers Vaters Garten. 1842.
Georg Wilh. Fischer in: Neue Liederquelle, 2. Heft Nr. 33.

Ins Weinhaus treibt mich dies und das. 1835.
C. Banck Op. 28. — o. N.
Heinrich Böie Op. 10. 4st.
Otto Claudius im Orpheus, 11. Bd. Nr. 18. S. 35. 4st.
H. Dorn Op. 62. 4st.
M. Ernemann Op. 27. 4st.
J. W. Kalliwoda Op. 121. 4st.
Franz Lachner Op. 79. 4st.
C. G. Reissiger Op. 145 und in Fink's Hausschatz Nr. 704. 4st.
E. Richter Op. 15. 4st.
Schletterer in: Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 10. 4st.
Bernhard Scholz Op. 12. 4st.
J. H. Stuntz Op 56. 4st.

Jo und Frühlig isch es wieder. 1843?
Marie Nathusius: Hundert Lieder Nr. 63.

Irgend und irgend im Wald. 1828.
Martin Blumner Op. 27.
D. Elster: Fahrten eines Musikanten, 2. Th. S. 201.
Heinr. Esser Op. 57. 4st.
Carl Ludw. Fischer Op. 17. mst.
G. Goltermann Op. 16.
F. W. Jähns Op. 25.
Lorenz Lehmann Op. 29.
B. E. Philipp (Breslau, Cranz).
Theodor Pixis Op. 5.
W. Taubert Op. 9.

Ist Alles nur ein Wechsel.
H. M. Schletterer Op. 49.

Ist ein Leben auf der Welt. 1842.
B. E. Philipp (Breslau, Cranz).
F. Silcher in: Allgem. Commersbuch (Lahr, Schauenburg 1858) S. 221—222. 4st.

Ist Lieben Sünde, will ich sünden. 1851.
H. M. Schletterer in H. v. F. Vaterlandslieder Nr. 22.

Ist nicht der Himmel so blau? 1819.
Marie Nathusius: Hundert Lieder Nr. 15.

Juchheisa, juchhei, die Erndt' ist vorbei! 1859.
Wilh. Tschirch in: Die vier Jahreszeiten von H. v. F. S. 46. 2st.

Juchheisa, juchhei, wie schön ist der Mai. 1864.
Wilh. Taubert Op. 163. für gem. Chor.

Jugend, dich hab' ich so lieb. 1823.
C. Löwe Op. 9.
J. Melcher: Musikal. Schul-Gesangbuch, 5. Heft (Frankfurt a. d. O.) Nr. 70.
Ernst Streben Op. 26.

Kam das Mädchen an die Quelle. 1837.
C. Krebs Op. 58.
G. Wichtl Op. 7. 4st.

Kaum erblüht, vom Reif geknickt. 1852.
Richard Hol Op. 15. 2st.
E. Lassen Op. 4.

Kein schöner Land als Heimath. 1824.
F. H. Truhn Op. 22.

Keine Sonne brachte den Tag. 1824.
Franz Lachner Op. 94. 4st.

Kein Vogel doch gescheiter ist. 1859.
Schletterer: 42 Kinderlieder (1865) Nr. 8.

Klinget, Maienglöckchen, klinget! 1835.
O. Claudius Op. 22. 2st.
O. Dresel Op. 2.
E. Pauer Op. 27. 4st.
E. Tauwitz Op. 24. 4st.

Könnt' ich sein der Mondenschein. 1851.
Ludwig Hoffmann Op. 15.

Komm zum Garten, zu dem wohlbekannten. 1835.
C. Banck Op. 29. Text völlig verunstaltet.

Robert Franz Op. 3.
G. Goltermann Op. 38.

Kommt, wir wollen uns begeben. 1844.
Robert Schumann Op. 79.
Graben-Hoffmann Op. 60.

Kuckuck, melde dich bald! 1828.
D. Elster: Kindheit Nr. 89.
Ernst Richter Op. 50. 4st. in W. Greef's Männerliedern, 8. Heft Nr. 8.

Kuckuck, Kuckuck ruft aus dem Wald. 1835.
Franz Abt Op. 350. mst.
F. X. Chwatal Op. 85. 2st.
H. Diederichsen: Jugendfreund, 1. Heft Nr. 65.
Graben-Hoffmann Op. 60, auch in: Die singende Kinderwelt von G.-H. S. 28.
A. E. Grell Op. 28.
Ferd. Gumbert Op. 15.
J. W. Krocker in: Die singende Jugend von Hampel Nr. 37.
Franz Lachner Op. 95.
Ludw. Meinardus Op. 37.
R. Schumann Op. 79.
Carl Seeger: Der Liederfreund, 3. Aufl. S. 47. 2st.
Georg Vierling 4st. in Abt's deutsch. Sängerhalle II, 5.
W. Wedemann: Volkslieder, 3. Heft S. 36.

Laß dich immer nur verhöhnen. 1829.
W. E. Scholz (Breslau, Pelz).

Laßt euch nicht länger bitten. 1859.
Wilh. Tschirch in: Die vier Jahreszeiten von H. v. F. S. 52. 2st.

Laßt eure Stimmlein schallen. 1827.
F. Curschmann Op. 9.
D. Elster: Kindheit Nr. 38.

Laßt mich ruhen, laßt mich träumen. 1854.
Adolf Jensen in: Im Frühling. Lenzlieder (Leipzig, Arnold) Nr. 1.
E. Lassen Op. 4.
F. Liszt: Gesammelte Lieder, 6. Heft (Leipzig, Kahnt) Nr. 31.

Lauf, Junge, lauf! 1827.
L. Lenz Op. 41. 4st.

Leb wohl, mein Vater Sonnenschein! 1849.
Emil Breslaur Op. 14.
Gustav Brah-Müller Op. 22.
Franz Lachner Op. 98.
Eduard Rohde Op. 94.

Leicht in dem Herzen. 1827.
Martin Blumner Op. 2. 2st.
H. v. F. in: Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 3.
E. Richter in: Die kleine Liedertafel zu Breslau (Aderholz).

Liebe, Lied und Musikant. 1827.
Carl Evers Op. 21.

Lieben Abendwinde. 1848.
L. Erk: Neue Liederquelle, 3. Heft Nr. 7.
Jost Anton Miller daselbst Nr. 32.
Selmar Müller: Liederbuch für Mädchenschulen, 1. Heft Nr. 11.
V. E. Nessler Op. 44.

Liebe Sonne, kehre wieder! 1850.
Gustav Eggers Op. 2.

Liebe Sonne, scheine wieder. 1858.
Brentano in: 48 Kinderlieder (1865) Nr. 27.
Eduard Rohde Op. 57.

Lieb Gilge, wenn i by der bi. 1825.
Marie Nathusius: Hundert Lieder Nr. 45.

Lustig ist das Bienenleben. 1859.
A. Bräunlich in: Die vier Jahreszeiten von H. v. F. S. 38.

Lustig ist das Jägerleben. 1828.
E. Tauwitz Op. 9. 4st.

Mädel des Oberlands. 1825.
H. v. F.: Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 20. 2st.

Mädelein, was machst du? 1840.
Gustav Eggers Op. 2.

Maiglöckchen läutet in dem Thal. 1843.
L. Erk: Neue Liederquelle, 3. Heft Nr. 16.
H. v. F.: Die vier Jahreszeiten S. 15. 2st.
F. G. Klauer Op. 14.
Felix Mendelssohn-Bartholdy Op. 63, vorher in H. v. F. 50 neuen Kinderliedern Nr. 5. 2st.
Wilh. Meyer: Liederbuch für Schul- und Volksgesang (Hannover 1854), 4. Heft Nr. 8.
L. Schlottmann Op. 27.

Maienglöcklein läuten wieder. 1841.
Amalie Scholl Op. 2.

Maikäfer, summ, summ, summ! 1828.
D. Elster: Kindheit Nr. 8.
A. E. Grell Op. 28.
C. Seeger: Der Kinderfreund, 3. Aufl. S. 12.
Carl Stein in Klauer's Jugend-Klängen Nr. 42.
W. Taubert Op. 58.
Julius Weiss Op. 48. Heft 1.
C. v. Winterfeld in H. v. F. 50 Kinderlieder Nr. 4.

Mathematische Figuren. 1840.
J. W. Kalliwoda Op. 131. 4st.

Mauskätzchen gab ein großes Fest. 1837.
D. Elster: Kindheit Nr. 19.
Franz Lachner Op. 79. 4st.
Ernst Richter (Leipzig, Breitkopf und Härtel). 4st.
F. L. Schubert Op. 42.
Heinrich Weidt Op. 91. 4st.

Mauskätzchen, wo bleibst du? 1847.
Moritz Heinr. Hauser Op. 17. Heft 2.
Franz Lachner Op. 95, und 4st. Op. 110.
Marie Nathusius: Hundert Lieder Nr. 71.
August Reissmann Op. 18.
Schletterer in: 48 Kinderlieder (1865) Nr. 9.

Max, willst du noch nicht schlafen? 1844.
E. Richter in H. v. F. 50 neuen Kinderliedern Nr. 30.

Meidli des Oberlands. 1825.
H. v. F.: Rheinleben (Mainz 1851) Nr. 17. 2st. Hochd. Text.
F. A. Reissiger Op. 26. 4st.

Mein bester Freund in dieser Zeit. 1850.
H. v. F.: Rheinleben Nr. 11. 2st. Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 13. 4st.

Mein Herz ist eine Aeolsharfe. 1847.
J. Benedict Op. 48.

Mein Lied, auf Rosenlippen leben. 1838.
Richard Hol Op. 23. 4st.
E. Lassen Op. 4.

Mein Lied ist wie der Abendhauch. 1856.
Christoph Struck Op. 23.

Meine Liebe lebt in Liedern. 1835.
Franz Lachner Op. 116.

Meine Seele will nicht schlafen gehn.
Herm. Grädener Op. 7. 2st.

Mein Mädel lebet überall. 1825.
F. W. Jähns Op. 20.

Mein Vater und Mutter, mein Schwesterlein.
Ernst Richter Op. 57. 4st.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Orgel.

Heinrich Goetze. 15 Orgelstücke verschiedenen Charakters zum Gebrauche beim Gottesdienste und zur Uebung. Op. 1. Leobschütz, C. Kothe. Pr. M. 2.

Wie der Titel besagt, ist Herr Goetze Seminar- und Musiklehrer in Liebenthal N./Schlesien. Man darf also voraussetzen, dass er als solcher seine Sache versteht; sein Op. 1 beweist, dass er wenigstens mit der Orgel gut umzugehen weiss. Er schreibt orgelmässig, Satz und Stimmführung sind klar und correct, die Form ist bündig, die thematische Arbeit solide. Dass wir in so engem Rahmen keine grossen kühnen Gedanken erwarten dürfen, versteht sich von selbst, aber Alles klingt

würdig, der Kirche angemessen, an einzelnen Stellen wohl einmal etwas unbedeutend. Zu Uebungszwecken dürften sich vorzugsweise die Trios eignen. Die Sachen sind nicht gar schwer zu spielen. Die landläufige Figur ist freilich auf der Orgel schwer zu vermeiden, wir rathen Herrn Goetze aber, sie in Zukunft nicht zu häufig zu verwenden, sie wird leicht langweilig. Orgelspieler, die ihren Bedarf an Präludien nicht selbst zurechtmachen resp. extemporiren, mögen sich die Orgelstücke ansehen und sich nicht daran stossen, dass sie als Op. 1 erscheinen. Dies Erstlingswerk zeigt mehr Reife als viele andere mit hohen Opuszahlen versehene Stücke der Art, die Versicherung können wir ihnen geben.

Freidank.

Sinfonie in F-dur für grosses Orchester componirt von Hermann Goetz. Op. 9. Partitur Pr. M. 15. Orchesterstimmen M. 21. Arrangement für Pianoforte zu vier Händen von Fr. Hermann M. 7. 50. 220 Seiten gr. 8. Leipzig, Fr. Kistner.

Von einem unbekannten d. h. mit uns nicht in directer Verbindung stehenden Recensenten geht uns über diese Composition eine Anzeige zu, welche in Briefform gehalten ist und hier mitgetheilt wird. *D. Red.*

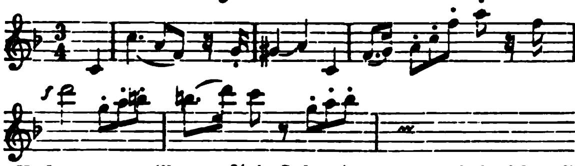
L. Fr. Sie wünschen von mir eine Beurtheilung der Symphonie in F-dur von Hermann Goetz Op. 9, um sie mit Ihrem tüchtigen und stark besetzten Orchester auszuführen. Eine solche Beurtheilung ist nun eben einem Werke von solcher Bedeutung gegenüber nicht leicht. Da ich jedoch die Symphonie kürzlich hier im Gewandhause sowohl auf der Probe wie im Concert gehört habe und da mir ausserdem die Partitur vorliegt, so will ich es wenigstens versuchen Ihnen meine Ansichten über das Werk mitzutheilen.

Der Partitur steht das Motto von Schiller voran:

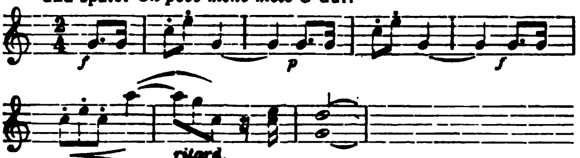
»In des Herzens heilig stille Räume
Musst du fliehen aus des Lebens Drang!«

Die verschiedenen Theile sind:

I. *Allegro moderato* 3/4. ♩ = 120.



II. *Intermezzo. Allegretto* 2/4 in C-dur ♩ = 112. Im Verlauf C-moll und später *Un poco meno moto* C-dur.



III. *Adagio ma non troppo lento* 3/4. F-moll. ♩ = 60. Im Verlauf C-dur, dann *Un poco più largo* F-moll, dann *Molto agitato*, *tempo* I. und *Molto adagio* in F-dur.

Violoncell.



IV. *Finale. Allegro con fuoco* 4/4, F-dur. ♩ = 152. Schluss-Steigerung durch *Più moto* ♩ = 194.

Violine.





Die Besetzung der Orchesterinstrumente ist die gebräuchliche (mit 4 Hörner, 3 Trombonen).

Der Componist zeigt sich gleich im ersten *Allegro* als ein gewandter im Aufbau des Satzes, der Form, der thematischen Behandlung der Modulation; ebenso in der geläufigen Benutzung der Instrumente. Es spricht eine Frische aus dem Satze der wohlthuend, eine Toneinheit die sehr anerkennenswerth wirkt. Freudig, wohlgemuth und hoffnungsvoll gehts ins Leben, der inneren Kraft sich bewusst und vertrauend.

II. ist ein interessanter Satz. Es geht auf Reisen, es geht in den Wald, gewiss es giebt eine Brautfahrt! — Das Horn fängt fröhlich an zu jubeln, das Echo giebt's zurück. Dann aber dieses Leben und Getreibe, dieses Summen, Flüstern, Necken — es ist entzückend. Ganz besonders auch im C-moll und dann die andächtig heitere Stimmung in C-dur. Das muss man hören oder aus der Partitur lesen. Es ist ein sehr schöner Theil der Symphonie, dieses *Intermezzo!*

III. Liedförmig gehalten, ernste Stimmung. Eigentliche Trauer kann man nicht sagen. Herzensergiessungen Liebender. Violoncelli beginnen mit einem klagenden Motiv, welches die ersten Violinen übernehmen. Dann folgt in C-dur Uebereinstimmung und Trost Die frühere Tonart bringt das erste Motiv variirt zurück, *Un poco più largo*, erst Violine dann Violoncell, später treten die Blasinstrumente dazu. Gleiches Empfinden folgt und mit Macht erglüht im »*Molto agitato*« die Leidenschaft. Das Tempo I. bringt Seufzer, aber später kehrt mit dem ersten Thema das Leidenschaftliche mit grösster Heftigkeit zurück. Das Stück schliesst beruhigend in F-dur.

Obwohl sehr tüchtig gearbeitet, könnte dieser Satz gedrängter, kürzer sein. Obgleich die einzelnen Abtheilungen deutlich zu unterscheiden, kommt man nicht recht dazu, dem Componisten nachzuempfinden.

IV. Stürmt in's Leben, athmet Leben und Lust und Freude am Leben. Es ist ein frischer fliessender Satz, der die Symphonie gut zu Ende führt. Es ist sprudelnder Wein, der, wenn ihm auch noch einige Mosttheile anhaften, doch seine wohlthuende Wirkung nicht verfehlt.

So viele gute Eigenschaften die Symphonie besitzt und ein bedeutend schöpferisches Talent sie erkennen lässt, so kann ich nicht verhehlen, dass ich die Themen noch prägnanter, gewählter, bedeutender gewünscht hätte. Dadurch würde sie bei dem Gestaltungsvermögen des Componisten ungleich gewonnen haben an Werth. Es ist oft ein schönes Spiel mit Tönen, denen der höhere geistige Inhalt fehlt. Interessant immer; doch die Flucht der Gedanken erreicht nur eine gewisse Höhe, der ganze Parnassus ist noch nicht erstiegen.

Die Wiedergabe der Symphonie seitens des Gewandhaus-Orchesters, mit ihrem würdigen Director Herrn Kapellmeister Reinecke an der Spitze, war eine gewissenhafte und mit grossem Schwung ausgeführte, und die zahlreichen Zuhörer nahmen das Werk sehr anerkennend und mit vielem Beifall auf, und so hoffe ich, dass sich die Symphonie bald überall Bahn brechen wird. Die innere Güte derselben muss sich bei guter Ausführung überall Freunde und dem Componisten, der sich durch seine Oper: »Der Widerspänstigen Zähmung« schnell einen guten Namen in der musikalischen Welt erworben hat, neue Verehrer und Bewunderer erwerben.

Was das »Motto« anbetrifft, so möchte man glauben, dass, wenn die Symphonie in des Herzens heilig stillen Räumen entstand, sie in das wogende Leben hinaus will, so kräftig offenbart sie sich. Doch kommt mir vor, der Componist habe nach dem Schaffen des Werkes das Motto gesucht und gefunden.

Es muss gesagt werden, nicht sowohl in Bezug auf obige Symphonie, als im Allgemeinen, dass die Behandlung der Streichinstrumente gegenüber den Blasinstrumenten in heutiger Musik nicht auf gegenseitige Kraft basirt ist. Haben die Streichinstrumente bewegte Figuren, so werden diese schon oft durch zwei Trompeten, oft durch die Pauken allein und wie oft durch vier Hörner und Posaunen so übertönt oder verdunkelt, dass an deutliches Hören der Passagen nicht zu denken ist. Darauf sollten Componisten, besonders Pianisten, die für Piano componiren und das Componirte dann für Orchester setzen, wohl achten. Im Verhältniss der Kraft der Streichinstrumente gegenüber den Blasinstrumenten wird sehr gefehlt. Die Noten stehen wohl in der Partitur, gehört wird oft blutwenig davon.

F. B.

ANZEIGER.

[498]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Klengel, A. A., Canons et Fugues dans tous les tons majeurs et mineurs, pour le Piano. En deux parties. Neue wohlfeile Ausgabe. 4. Roth cart. n. à. M. 7. 50.

Lumbye, H. C., Ausgewählte Tänze für das Pianoforte. Quer-4. Roth cart. M. 5. —.

Mendelssohn Bartholdy, F., Sämmtliche Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pfte. Für eine tiefere Stimme eingerichtet M. 12. —. per Einband M. 2. —.

Wachtmann, C. und H. Cramer, berühmte Märsche. Leichte Bearbeitungen für das Pfte. 4. Roth cart. M. 5. —.

[499]

Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

DREI

SONATINEN

für

Pianoforte

componirt von

J. L. BATTMANN.

Op. 313.

Nr. 1 in C.	Nr. 2 in G.	Nr. in F.
1 M. 50 Pf.	1 M. 50 Pf.	1 M. 50 Pf.

Kammermusik-Werke

[500]

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Blomberg, Ad., Op. 6. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. M. 7. 50.

Brahms, Joh., Op. 34. **Quintett** (in F moll) für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. M. 15. —.

Grädener, C. G. P., **Drei Quartette** für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 12. Nr. 1 in B. M. 5. 50. Op. 17. Nr. 2 in A moll. M. 5. 50. Op. 29. Nr. 3 in Es. M. 5. 50.

Hartog, Ed. de, Op. 35. **Premier Quatuor** pour deux Violons, Alto et Violoncelle (en Mi majeur). M. 6. 80.

Kalliwoda, J. W., Op. 250. **Air varié** pour le Violon avec Accompagnement de second Violon, Alto et Violoncelle. M. 2. 50.

Kücken, Fr., Op. 76. **Grosses Trio** (in F dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. M. 13. 50.

Naumann, E., Op. 6. **Quintett** (in C) für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. M. 6. —.

Raff, Joachim, Op. 112. **Zweites grosses Trio** (in G dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. M. 12. —.

Vogt, Jean, Op. 56. **Quintett** (in A moll) für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. M. 7. —.

(Arrangements.)

Beethoven, L. van, Op. 6. **Leichte Sonate** für Pianoforte zu vier Händen. Als Quartett für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell bearbeitet von Louis Bödecker. M. 3. —.

—— Op. 49. **Zwei leichte Sonaten** für das Pianoforte. Als Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von Rud. Barth. Nr. 1 in G moll. M. 3. —. Nr. 2 in G dur. M. 3. —.

☞ Dieselben als Duette für Pianoforte und Violine, und Pianoforte und Violoncell à M. 2. 80. ☜

—— Op. 129. **Rondo a capriccio** für Pianoforte. Für Pianoforte, Violine u. Violoncell bearbeitet von Louis Bödecker. M. 1. —.

[501]

Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sechs

Zweistimmige Lieder

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Richard Kleinmichel.

(Deutscher und englischer Text.)

Op. 26.

Heft 1.	Heft 2.
Pr. 5 Mark.	Pr. 4 Mark.

[502] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Compositionen von

Louis Maas.

Op. 1. **Acht Phantasiestücke** f. das Pianoforte zu 4 Händen. 3 Hefte.

Heft 1. Nr. 1—4	M. 3. 75.
- 2. Nr. 5—6	- 4. 50.
- 3. Nr. 7—8	- 3. 50.

Op. 2. **Vier Phantasiestücke** für das Pianoforte . . . - 4. 50.

Op. 3. Nr. 3. **Nachtgesang. Romanze** für Violine mit Pianofortebegleitung . . . M. 4. 50.

Op. 3. Nr. 3. **Nachtgesang. Phantasiestück** für Orchester.

Partitur	M. 2. —.
Orchesterstimmen	- 3. 75.

[503]

Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Neue

deutsche Tänze

für

Pianoforte zu vier Händen

componirt von

Richard Barth.

Op. 4.

Pr. 4 Mark.

[504]

Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fantasie und Fuge

für die

Orgel

componirt von

Gustav Merkel.

Op. 104.

Pr. 2 M. 30 Pf.

Einleitung und Doppelfuge

(in A moll)

für die

Orgel

componirt von

Gustav Merkel.

Op. 105.

Pr. 1 M. 80 Pf.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. November 1876. **Nr. 47.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber Beifallsbezeugungen im Theater und im Concert. (Schluss.) — Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Choräle für Männerchor [W. Schütze Op. 44]. [Musikalische Bauernsprüche und Aphorismen von Friedrich Wieck. Friedrich Wieck und seine beiden Töchter, biographische Notizen von A. v. Meichsner]). — Berichte (Leipzig). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Ueber Beifallsbezeugungen im Theater und im Concert.

(Schluss.)

Wenn uns von G. E. versichert wird, es gehe auf der Bühne lebendiger her, als im Concertsaal, so ist dieses selbstverständlich, erklärt sich aber lediglich daraus, dass hier eine sichtbare costümirte Darstellung stattfindet. Den Grund der grösseren Erregtheit des zuschauenden Hörers leitet er aber nicht allein hieraus, sondern auch noch aus einer vermeintlich tieferen Quelle ab, nämlich aus der verschiedenen Art, wie Oper und Oratorium einen dramatischen Stoff oder Gegenstand gestalten. In der Oper soll es sich mehr um die Persönlichkeit handeln, im Oratorium um das Ganze in welches das Einzelne aufzugehen habe. Ein dramatischer Stoff soll sich für das Oratorium eignen, wenn grosse Gegensätze im Leben eines Volkes darin vorherrschend sind, und dagegen für die Bühne wenn das Empfinden des Einzelnen überwiegend zur Geltung kommen kann. Dieses ist ebenfalls nicht zu bezweifeln; dramatische Stoffe, sobald sie oratorisch componirt werden, verallgemeinern sich dann ganz von selbst, während umfassende geschichtliche oder sagenhafte Gegenstände dadurch, dass sie auf die Bühne gebracht werden, unwillkürlich individuelle Gestalt annehmen. Ob es aber »damit zusammen« hänge und zu rechtfertigen sei, dass der Hörer durch Bühnenwerke »in höherm Grade erregt und eben dadurch zu den lauten Kundgebungen seiner Ergriffenheit lebendiger gestimmt« werde, ist eine ganz andere Frage. Einstweilen erblicken wir hierin nur ein Bekenntniss des Referenten von seiner persönlichen Art zu empfinden wie von den Neigungen derer, die gleich ihm gewohnt sind, ihren frischesten Enthusiasmus für die Bühne aufzusparen.

In beiden Fällen, bei Oper und Concert, haben wir es doch mit Werken musikalischer Kunst zu thun, und es ist eine feststehende Wahrheit, dass dieselben nicht nach den Stoffen oder Gestaltungsarten, sondern nach der künstlerischen Ausführung abgeschätzt und belohnt werden müssen. In anderen Künsten wird dem auch nicht widersprochen. Keiner muthet uns zu, ein Werk der Historienmalerei deshalb kühler zu betrachten, als etwa idealisirte Portraitgruppen oder sonstige Einzeldarstellungen, weil bei jenem das Persönliche auf dem breiten Grunde mehr zurück tritt; man ist vielmehr darin einig, dass nicht die Gattung sondern allein die einzelne Leistung dasjenige sei, was in Betracht komme. Das vollendete Werk verdient überall gleichen Preis und ruft gleiches Entzücken hervor, natürlich je nachdem die Neigungen verschieden sind. Aber die vorhandenen Abweichungen im Urtheil erklären sich eben nur aus den verschiedenen Neigungen und Standpunkten der Beschauer, nicht aus der Sache. Eine wirklich gerechte ästhetische Abschätzung ruht immer auf der Voraussetzung, dass die Werke verschiedenster Kunstgattung dieselbe Wärme der Anerkennung, denselben Enthusiasmus hervorrufen können und unter günstigen Umständen auch wirklich hervorrufen. Beispiele liegen so viele vor, dass es unnöthig ist, einige davon anzuführen. Warum denn wollen wir in der Musik diesen Grundsatz verleugnen? Es sollte also nicht mehr davon die Rede sein, dass die Bühnenmusik das Privilegium habe, uns am tiefsten und heftigsten zu erregen, denn die Natur der Sache wie die allgemeine Erfahrung spricht dagegen; alle Gattungen der Musik haben Werke und Künstler aufzuweisen, welche »Blut ziehen«, wie Gluck zu sagen pflegte.

Herrn G. E's Ausspruch liegt übrigens eine richtige Beobachtung zu Grunde, nur ist es ihm nach unserm Dafürhalten nicht gelungen, derselben einen angemessenen Ausdruck zu geben. Unverkennbar gehen die Wogen des lärmenden Beifalles da am höchsten, wo die Kunst durch eine kräftige gefeierte Persönlichkeit zu uns spricht; aber es ist gewiss nicht richtig, dieses auf Theaterpersönlichkeiten zu beschränken. Es handelt sich lediglich um die Virtuosität der Darstellung. Ueberall wo eine virtuose oder virtuos vollendete Kunstleistung erscheint, regt sich ungemessener Beifall in gleicher Weise, im Theater wie im Concert, und in letzterem bei einstimmigen wie bei mehrstimmigen Sachen, bei Quartetten wie bei Symphonien, bei Arien wie bei Chören. Er ist am leichtesten da gewonnen, wo der Künstler als Einzelner auftritt, weil derselbe dann selbstverständlich ein geschäftsmässiger Virtuose sein muss; aber sehr merkwürdig ist es, wie der Beifall oft bei den vielstimmigsten Tonstücken, wo in einer grossen Zahl von Ausführenden jede Sololeistung unmöglich wird, in gleicher Heftigkeit hervor bricht. So bei Orchester- und Chorsätzen. Dieses ist nur dadurch möglich, dass die betreffenden Stücke als ein Product hoher Virtuosität erscheinen, sowohl in der Composition wie in der Ausführung. Sie sprechen dann gleichsam wie eine Persönlichkeit zu uns und entzünden den feurigsten Beifall. Man betrachte diese Thatsachen nur richtig und wird dann gewiss weit abkommen von der Meinung, dass eine Bühnenpersönlichkeit oder überhaupt ein Einzelwesen erforderlich sei, um die hochgehenden Wogen des Enthusiasmus zu erregen. Aber noch etwas anderes kann man hieraus lernen. Nämlich dieses, dass auch ein vielstimmiges Tonwerk nur dann durchschlägt, wenn es mit seiner Conception eine virtuose Darstellung hervorruft oder zulässt. Kunst allein ist nicht genügend,

denn diese verliert sich leicht in ein Spiel mit den Formen; es muss jene inhaltliche Füllung hinzu kommen, die den Tonorganen genau angepasst ist und eine virtuose Gesammtleistung derselben veranlasst. Wie entstehen solche Werke? Nur durch vollendete Ausbildung der Specialität. Also genau durch die Mittel, durch welche auch der einzelne Künstler, der Solovirtuose, nur entstehen kann. Wege und Mittel sind überall dieselben, bei den ein- und mehrstimmigen Tonwerken wie bei dem Einzelnen oder der geschlossenen Menge der Ausführenden: es ist die Specialität, die möglichst vollendete Ausbildung des einzelnen Zweiges, welche in der Kunst, in der schaffenden wie in der reproducirenden, den lautesten Preis erhält. Ob die Tonwerke aber auf dem bunten Theater erscheinen, oder in dem farbloseren Concertsaale, ist dabei ganz gleichgültig. Dies ist das, was die Erfahrung alle Tage bestätigt; nur muss man nicht blos das Publikum Einer Stadt befragen, denn zur Zeit ist noch kein Ort vorhanden, welcher musikalisch gross genug wäre, um allen Hauptzweigen der Tonkunst in gleicher Weise gerecht werden zu können.

Blicken wir nun insbesondere auf das Concert. Wie sind die Werke beschaffen, welche uns hier vorgeführt werden? Herr G. E. sagt, sie (nämlich die oratorischen Compositionen) kennzeichnen sich durch das Vorherrschen des Ganzen vor dem Einzelnen; um ein Aufgehen des Einzelnen in das Ganze, um grosse Gegensätze im Leben eines Volkes handle es sich vornämlich. Sollen hiermit lediglich die passenden Stoffe bezeichnet werden, so wird man dem Gesagten nicht widersprechen können; denn im Oratorium verallgemeinert sich selbst die einzelne Person sehr leicht, wird Israelitin, Tochter Zion u. s. w. genannt, oder tritt gar als namenloser Solist auf, erhebt sich in ihrer Individualität also kaum über Sopran Alt Tenor Bass. Aber was kümmern uns die Stoffe, die Gegenstände! In der Kunst haben wir es lediglich mit dem geformten Werke zu thun; an diesem hängt die ganze Aesthetik mit allen ihren Lehren. Und dieses kunstgeformte Werk ist folgendermaassen beschaffen. Es nimmt alle musikalischen Formen und damit sämmtliche Tonmittel in Anspruch, singende und spielende. Um sie zu ihrem Rechte kommen zu lassen, treten sie nach einander auf: Ouvertüre Marsch Arie Duett Chor laufen nicht in einander, seltene scenische Augenblicke ausgenommen, sondern stehen für sich da, in völlig abgeschlossenen Musikstücken. Jeder Moment der Handlung oder der behandelten Begebenheit kommt hiermit rein zur Darstellung. Diese Abgeschlossenheit ist ungemein günstig für eine kunstmässige Ausgestaltung des betreffenden Inhaltes; es braucht nichts von dem unterdrückt zu werden, was eine Arie, ein Chor u. s. w. zu sagen bestimmt ist, alles kann in ungestört breiter Entwicklung der passenden Formen dargelegt werden. Die Componisten waren bei diesen Werken in einer wirklich sehr bevorzugten Lage, man kann also wohl begreifen, dass gerade das Oratorium es gewesen ist, welches nach den meisten Seiten hin zu der höchsten Entfaltung der musikalischen Kunst Veranlassung gegeben hat. Aber Ein Uebelstand ist dabei. Je abgeschlossener die einzelnen Sätze sind, desto näher liegt die Gefahr, dass dem Gesammtwerke dadurch Abbruch geschehe. Es erscheint so leicht als ein Werk nicht aus Theilen sondern aus Stücken, welches man daher auch beliebig zerstückeln und zerpflücken, und welches man ebenso leicht im Einzelnen, als schwer im Ganzen geniessen kann. Jede Kunstart hat ihre Vorzüge und auch ihre Nachtheile. Mit den genannten Schwierigkeiten hat das Oratorium immer zu kämpfen gehabt, und überall da, wo keine Heimath, kein richtig erzogenes Publikum für dasselbe vorhanden war, ist es ihnen unterlegen.

Hier nun muss das Publikum eintreten. Liegt die hervor gehobene Schwierigkeit darin, dass die einzelnen Stücke getrennte, nicht formell musikalisch verbundene Theile des Ganzen sind, so kann sie durch eine andere Art der Composition nicht behoben werden, denn in der Abgeschlossenheit der Sätze ist zugleich der grösste Vorzug dieser Werke enthalten. Es handelt sich lediglich darum, den Fortgang in der Aufführung herzustellen, die nothwendige Pause zwischen den einzelnen Sätzen so auszufüllen, dass niemals eine störend empfundene, die Gesammtdarstellung beeinträchtigende Leere entsteht. Diese Pausen hat daher das Publikum zu seinen Beifallsbezeugungen zu benutzen. Je kräftiger es den empfangenen Eindruck wiederspiegelt, desto mehr belebt es die Aufführung, befeuert die Vortragenden; die Lücke wird ausgefüllt, die Zeit wird getilgt, eine lebendige Kette hergestellt; der Beifall das heisst die Theilnahme der Hörer befähigt das Werk, welches als ein Ganzes geschaffen ist, auch in der Aufführung als ein Ganzes zu erscheinen. Man muss sagen, dass das Publikum durch eine derartige Betheiligung das Tonwerk gleichsam mit aufbauen hilft, und diese Stellung sichert seinem Beifall eine weit höhere, sachlichere Bedeutung, als die einer blossen Aufmerksamkeit gegen die Künstler oder im besten Falle einer Beurtheilung des Autors; der lebhafte, wahrhaft gemeinsame Genuss eines Kunstwerkes bleibt die Hauptsache. Zugleich aber werden laute Aeusserungen dadurch um so mehr zur Pflicht. Es ist die Mitbetheiligung, die in Action tretende Theilnahme, welche das Gehörte zu einem Erlebniss macht. Es ist dasselbe, was wir bei dem Redner wahrnehmen, der zu der Menge spricht; und hier muss man einmal vergleichen, wie z. B. eine englische Zuhörerschaft mithandelt, indem die Worte des Redners elektrisch über ihre Gesichter laufen, während unsere an öffentliche Reden so wenig gewöhnten Landsleute immer noch in der Stellung verharren, als ob ein Prediger von der Kanzel zu ihnen spräche. Wir haben nun noch nicht gehört, dass die Theorie aufgestanden ist und gelehrt hat, es müsse so sein, die Deutschen handelten ganz recht, wenn sie die Haltung einer Predigtversammlung zum Muster nehmen: aber im musikalischen Concert will man uns zumuthen, die andächtige Stille bei der Kirchenmusik zu copiren, obwohl in der letzteren die gottesdienstlichen Vorgänge vollauf eine Erklärung und Entschädigung dafür bieten. Nur auf dem Wege lebhaftester Mitbetheiligung wird das Vorgetragene, das Wort wie der Ton, Fleisch und Blut der Hörer. Also laute Theilnahme der Hörer! es ist undenkbar, dass dieselbe zwischen den einzelnen Stücken zu laut werden könne. Die ganze Vorstellung muss buchstäblich auf den Wogen des Beifalls schwimmen, nur dann entsteht für den Moment Fluss und Leben; nur dann entschwinden die Minuten ungezählt, und die alte Wahrnehmung, dass ein Oratorium langweilig sei, wird zur Fabel. Diejenigen Orte, welche durch Ausbildung und lange Uebung eine gewisse Kunstweise zu eigen besitzen, haben dabei jene richtige Form gleichsam instinctiv gefunden; dies ist der Grund, weshalb man sie die musikalischen Orte nennt und weshalb sie auf die Künstler eine so hohe Anziehungskraft ausüben. Wien, Paris, London gehören dahin, jede von ihnen in gewissen Zweigen, aber Berlin soll sich den Rang einer solchen musikalischen Grossstadt erst erobern. Nicht Bewunderung der Musik, wohl aber herzliche Lebhaftigkeit in der Aufnahme derselben ist hier noch zu lernen, und wenn in jüngsten Concerten Einzelne darin vorangehen, so verdienen sie alles andere eher als Tadel; denn sie sind als die Ersten anzusehen, welche die alte starre Rinde conventioneller Stummheit zu durchbrechen suchen. Die geforderte Art des Beifalles ist im Grunde nichts anderes, als eine vollendete Form der Höflichkeit, die sich angesichts der Schönheit und Kunstfertigkeit zu bewunderndem Enthusiasmus steigert. Hiermit ist auch zugleich ein Einwurf erledigt, der vielleicht Manchem nahe gelegen hat, die Frage nämlich: Wie soll das Publikum sich verhalten, wenn kein Beifall sondern Missfall bezeigt werden muss, soll es diesen mit derselben Lebhaf-

tigkeit äussern? Keineswegs! laute Missfallsbezeigungen sollten vielmehr als unanständig aus unseren Musikaufführungen verbannt werden. Niemand ist zum Besuche eines Concertes gezwungen; wer sich einfindet, beweist damit, dass er demselben irgendwelchen Werth zuerkennt. So halte er sich denn auch in den Grenzen der Höflichkeit und ertrage selbst den vorlauten Einzelnen, welcher parteiisch des Guten zu viel thut. Das gesunde öffentliche Urtheil wird nicht darunter leiden, die Musikaufführung und das Gesellschaftsleben im Bereiche der Kunst aber gewinnen. *Chr.*

Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern.

(Mitgetheilt von **E. Hille.**)

(Fortsetzung.)

Michel wollte Schlittschuhlaufen lernen gehn. 1848.
R. Krell: Die Kinderstube S. 26. (Hildburghausen.)

Mi Liebster isch e Schifferschnab. 1822.
Eduard Tauwitz Op. 22. 4st.

Mi Schätzli isch brummig. 1822.
Franz Abt Op. 80.
H. v. F. in: Zweckloses Leben und Treiben, 2. Jahr (Breslau 1829) S. 5. 6.

Mi Schätzli isch uf der Wanderschaft. 1822.
C. Banck Op. 9, verstümmelt und mit der Unterschrift »Volkslied«.
H. v. F. in: Erk, Volkslieder für Männerstimmen, 1. Heft Nr. 56.

Mir gehn die Augen über. 1825.
L. Lenz Op. 38.

Mir ist, als müßtest du mich zwingen. 1835.
F. W. Jähns Op. 47.
Herm. Krigar Op. 4.

Mir ist so ernst und feierlich. 1850.
Friederike Birnbaum (Mainz, Schott).

Mir träumte, meine Gedanken. 1856.
Franz Abt Op. 151.
Martha Sabinin Op. 2.

Morgen kommt der Weihnachtsmann. 1835.
Aug. Bungert: Kinderleben, Heft 1.
F. X. Chwatal Op. 85. 2st. — o. N.
H. Diederichsen: Jugendfreund, 1. Heft Nr. 26.
Gustav Eggers, Nachgel. Lieder, 3. Heft Nr. 2.
D. Elster: Kindheit Nr. 28.
Ferd. Gumbert Op. 15.
C. C. E. Pax in Erk und Greef, Kindergärtchen Nr. 96.
E. Richter in H. v. F. 50 Kinderliedern Nr. 50.
C. Seeger: Der Liederfreund, 3. Aufl. S. 17.
A. Struth Op. 94. — o. N.

Morgen marschieren wir, ade! 1829.
J. Böie Op. ...
Louis Dames Op. 3.
Lorenz Lehmann Op. 37.
A. Lindner Op. 30.
G. Meves in Ernst und Scherz von Julius Otto Nr. 74.
F. Möhring (Bote und Bock).
F. A. Reissiger Op. 20.
W. E. Scholz Op. 26. 4st.
Heinr. Sievert Op. 20. 4st.
Jul. Stern Op. 12. 4st. und Op. 15. 2st.
W. Taubert Op. 27.
H. Tusche (bei Bote und Bock).
R. Wüerst Op. 3.
A. Zöllner in Täglichsbeck's Germania Nr. 120. 4st.

Morgen müssen wir verreisen. 1826.
Franz Commer Op. 20 und in Täglichsbeck's Liederhalle, 3. Abth. 1. B. S. 108. 4st.
M. Ernemann Op. 27. 4st. — o. N.
W. Greef: Männerlieder, 2. Heft Nr. 18. 4st.
F. Gumbert Op. 7.
Leop. Lenz Op. 38.
J. Rietz Op. 28.
F. Saal in Auswahl deutscher Lieder (Leipzig, Serig 1850) S. 410 ff. 4st.
Im. Sauermann in: Die kleine Liedertafel zu Breslau (Aderholz) 4st.
F. Silcher: Volkslieder für 4 Männerst., 6. Heft Nr. 12. 4st.
Ed. Tauwitz Op. 22. 4st.
Thomas in: Das singende Deutschland (3. Bd.) Nr. 169.

Nach diesen trüben Tagen. 1825.
H. Behrens (Braunschweig, Rademacher). Nachgel. Werk.
O. Claudius Op. 22.
Graben-Hoffmann Op. 68.
F. Lachner Op. 80. 3st.
A. B. Marx in H. v. F. 50 neuen Kinderliedern Nr. 4.
H. T. Petschke Op. 6.
Joachim Raff Op. 114. 2st.
R. Schumann Op. 79. 2. Abth.
C. T. Seiffert in Klauer's Jugend-Klängen Nr. 61.
Arnold Wehner Op. 4. 4st.

Nachtigall, Nachtigall, wie sangst du so schön! 1844.
Franz Abt Op. 350. mst.
Ed. Thiele Op. 9. 4st.

Nachtigallen schwingen lustig ihr Gefieder. 1835.
Johannes Brahms Op. 6.

Nackt ein, nackt aus. 1824.
H. Panofka Op. 2.
Im. Sauermann Op. 1.

Nein, bestehen soll das Schlagen. 1840.
Panny in Täglichsbeck's Liederhalle, 1. Abth. 2. Bd. S. 158. 4st.

Nein, ich will sie nicht verdammen. 1824.
Im. Sauermann Op. 1.

Nennet schön der Reben Düfte. 1821.
Martin Blumner Op. 2. 2st.

Nicht Staub, nicht Wind noch Regen. 1824.
F. Lachner Op. 81.
L. Lenz Op. 39.
H. Panofka Op. 2.
E. Pauer Op. 27. 4st.

Nie verdrießlich laßt uns sein. 1863.
Schletterer in: 43 Kinderlieder (1865) Nr. 25.

Nimm diesen frischen Blumenkranz. 1834.
Bernh. Althaus (London, Everet. C.), mit engl. Uebersetzung.
Eduard de Hartog (B. Schott's S.).
A. v. Rosenberg (Berlin, Trautwein).
C. T. Seiffert Op. 11.

Noch ist Freude, noch ist Leben. 1839.
Conradin Kreutzer in H. v. F. Vaterlandslieder Nr. 12. 4st.

Nun alle herbei und hört mich an. 1842.
Aug. Bungert: Kinderleben, Heft 1.
Franz Lachner Op. 83.
H. Rung (Kopenhagen, Reitzel). 3st.

Nun bin ich froh und freue mich. 1822.
F. A. Reissiger Op. 17.

Nun gute Nacht! 1827.
A. Conradi Op. 11.
D. Elster: Kindheit Nr. 46.
Maria Nathusius Op. 1. —: Hundert Lieder Nr. 65.

Nun noch ein Lied! und noch ein Lied! 1825.
B. E. Philipp Op. 19. 4st.

Nun säuselt nach Gewitterschwüle. 1847.
Ferd. Gumbert Op. 44.

Nun schweigt die Höh', nun schweigt das Thal. 1831.
Martin Blumner Op. 15.
J. Heuchemer Op. 8. 4st.
F. W. Jähns Op. 20.
E. F. Kauffmann: Lieder und Gesänge, 3. Heft (Stuttgart, Ebner).
Herm. Krigar Op. 7.
Carl Matys Op. 16.
A. Methfessel: Guirlanden Nr. 18.

F. A. Reissiger Op. 8.
Otto Tiehsen Op. 3.

Nun so laßt uns denn hinausmarschiren. 1848.
A. Methfessel: Lieder- und Commersbuch, 5. Aufl. Nr. 59. 4st.

Nun wird so braun und falbe. 1859.
F. Kühmstedt in: Die vier Jahreszeiten von H. v. F. S. 64. 2st. und in: 42 Kinderlieder (1865) Nr. 25.

Nun wolan, so laßt uns wandern. 1864.
E. M. Arndt in: 42 Kinderlieder (1865) Nr. 34.

Nun zu guter Letzt. 1846.
Felix Mendelssohn-Bartholdy Op. 76. »Letztes Lied für Männerchor, componirt Ende des Sommers 1847«. 4st.

Nur die Hoffnung festgehalten. 1865.
Adolf Mehrkens Op. 2.

Nur ein Wandern ist das Leben. 1850.
Ludw. Erk in: Kayser's Zeitung für Gesang-Vereine und Liedertafeln 1858. Nr. 2. 4st.
Volkmar Schurig Op. 6. 2st.

Nur eine Pritsch und einen Sack. 1826.
Lorenz Lehmann Op. 26.
H. Marschner Op. 55. 4st.

Nur Geduld! bald ist es besser. 1826.
L. Lenz Op. 28.

Nur noch diese kleine Strecke. 1821.
E. Richter Op. 36.

O daß dich Gott behüte. 1850.
Fr. Glück in: 42 Kinderlieder Nr. 6.
Franz Lachner Op. 98.

O der Liebe süße Leiden. 1849.
J. Benedict Op. 48.
H. Marschner Op. 155.

O du mein heiß Verlangen. 1852.
Franz Abt Op. 120. 4st.

O du meine liebe Taube. 1847.
L. Gellert Op. 2.
H. Marschner Op. 162.

O glücklich wer ein Herz gefunden. 1853.
W. Baumgartner Op. 20.
H. M. Schletterer Op. 33. 2st.
Arthur Seidel (Cassel, Luckhardt).
W. Tschirch Op. 39. a. 2st.

O könnt' ich doch ein Spiegel sein! 1840.
G. H. Graben-Hoffmann Op. 9.

O könnt' ich, könnt' ich hienieden. 1833.
Ernst Streben Op. 4.

O könntet ihr hören und sehen sie! 1822.
F. Curschmann Op. 12.
E. Richter Op. 1.

O laß mich lauschen, laß mich lispeln, kosen. 1830.
Martin Blumner Op. 2. 2st.
O. Claudius Op. 22.
Franz Lachner Op. 96. und 4st. Op. 80.
A. Methfessel: Guirlanden Nr. 15.
E. Pauer Op. 27. 4st.
F. A. Reissiger Op. 28.

O lieber, guter Frühling, komm! 1828.
D. Elster: Kindheit Nr. 41.
H. v. F. in Erk, Volkslieder für Männerst., 1. Heft Nr. 53. 4st.

O Mäuselein, o Mäuselein! 1845.
Otto Dresel Op. 4. 2st.
Wilh. Taubert Op. .... (Trautwein).

O Schmetterling, sprich! 1842.
Graben-Hoffmann Op. 60, auch in: Die singende Kinderwelt von G.-H. S. 60.
R. Schumann Op. 79.

O trauret nicht! so lang wir eine Klippe. 1870.
H. M. Schletterer in H. v. F. Vaterlandslieder Nr. 28.

O wärst du wie der Wiederhall.
Theodor Kirchner Op. 6.

O wie freu'n wir uns. 1851.
Heinrich Esser Op. 48. 2st.
Eduard Hille Op. 24.
Richard Hol Op. 15. 2st.

O wie ist es kalt geworden. 1835.
D. Elster: Kindheit Nr. 34.
H. v. F.: 50 Kinderlieder Nr. 1 und Erk, Liederkranz, 1. Heft Nr. 20.
Heinr. Wohlfahrt Op. 75. — o. N. und nur vier Strophen.

Omnes, omnes erramus. 1835.
Gustav Engel in: Neues Liederbuch für Studenten (Berlin, Stuhr) S. 96.
F. Möhring Nr. 145 in Ernst und Scherz von Jul. Otto. 4st.
B. E. Philipp Op. 22. 4st.
W. Sommer in: Commers-Buch, 9. Aufl. (Leipzig, Teubner) S. 280.
Otto Taubert Op. 5.

Otto, liebes Brüderlein. 1845.
Gustav Eggers, Nachgel. Lieder, 2. Heft Nr. 2.
Benedict Widmann: Frühlingsblumen Nr. 2.

Prost Jahrmarkt! kommt und kauft mir was! 1859.
Schletterer in: 42 Kinderlieder (1865) Nr. 22.
Sulze in: Die vier Jahreszeiten von H. v. F. S. 55. 2st.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Choräle für Männerchor.

W. Schütze. Choräle für Männerchor mit Berücksichtigung der christlichen Feste zunächst für Seminarien und Gymnasien bestimmt und bearbeitet. Op. 11. Neu-Ruppin, Rud. Petrenz. Pr. M. 1,20.

Musterbearbeitungen haben wir hier nicht vor uns, aber das Streben und den guten Willen des Bearbeiters erkennen wir an. Bei Arbeiten dieser Art sollte man sich möglichsten Anschluss an den Originalsatz zum Princip machen. Dass, abgesehen von verschiedenen durch die enge Stimmlage bedingten Aenderungen, solcher Anschluss möglich ist, darf nicht bestritten werden. Das Verfahren hat ausserdem den Vortheil, dass wir auf sicherem Grunde stehen und nicht nöthig haben, jeden Augenblick unser liebes Ich in die Wagschaale zu werfen. Kurz gesagt, wir sollen uns, so viel es geht, objectiv halten. Arbeiten wir für mehrstimmigen Chor, so können wir sehr wohl auch den ursprünglichen Rhythmus der Choräle berücksichtigen, denn gerade Sache des Chors ist es, letztern zu cultiviren und zu conserviren. Wir fordern es nicht unbedingt, aber sehr wünschenswerth wäre es, wenn man dem Chor auch diese Aufgabe stellte. Mit dem Choral als Gemeindegesang betrachtet verhält sich's in dieser Beziehung anders, doch gehen wir darauf nicht weiter ein; der Streit darüber, ob die Gemeinde rhythmisch oder nicht rhythmisch singen soll, hat lange genug gewährt und wir haben nicht die mindeste Lust, ihn wieder aufzufrischen. Weder auf das Eine noch Andere nehmen obige 12 Choräle Rücksicht. Die Arbeit bietet auch sonst nichts Anziehendes, sie hält sich in der herkömmlichen Weise, vermeidet grammatikalische Fehler, lässt das Eine genügend, fast gut, das Andere ungenügend und matt erscheinen und geht auf leichte Ausführbarkeit hinaus. Von den durchgehenden Noten ist fast zu ausgiebiger Gebrauch in den begleitenden Stimmen gemacht. Sie können sehr am Platze sein, verweichlichen aber, häufig angewandt, gar zu leicht. Halte man uns zur Entschuldigung nur nicht unsern alten Sebastian vor, denn mit dem hat's eine ganz andere Bewandtniss. Nun soll man aber aus dem Gesagten nicht schliessen, dass die Choräle unbrauchbar seien; in Seminarien und Gymnasien, die genöthigt sind, auf leichte Ausführbarkeit Rücksicht zu nehmen und auch im Uebrigen bescheidene Ansprüche zu machen, können sie

wohl verwandt werden, für sie sind sie ja auch zunächst bestimmt. Dass es dem Bearbeiter Ernst war um die Sache, davon sind wir überzeugt und so dürfen wir auch überzeugt sein, dass er unser Urtheil nicht ungerecht finden wird, wenn er die Choräle in ihrer ursprünglichen Gestalt studirt und sich daneben einer strengen Selbstprüfung unterzieht.

Freidank.

Musikalische Bauernsprüche und Aphorismen ernsten und heiteren Inhalts von **Friedrich Wieck.** 2. sehr vermehrte Auflage. Leipzig, F. E. C. Leuckart. 36 S. kl. 8. (1875.)

Friedrich Wieck und seine beiden Töchter Clara Schumann, geb. Wieck, und Marie Wieck. Biographische Notizen über dieselben nebst ungedruckten Briefen .... Ein Familiendenkmal von **A. v. Meichsner.** Leipzig, Heinr. Matthes. 1875. 128 S. kl. 8.

Die musikalischen Bauernsprüche haben schon ihre Liebhaber gefunden, wie diese zweite Auflage beweist, und werden bei ihrem Gehalte und der kräftig derben Ausdrucksweise sich gewiss noch weiter verbreiten. Wir begnügen uns hier mit der Erwähnung des Büchleins, da die Form einer Mittheilung des Einzelnen nicht günstig ist. Wohl aber könnte man über manche der Lebensregeln einen langen Aufsatz schreiben.

Das »Familiendenkmal« erfordert eine eingehendere Betrachtung. Friedrich Wieck, der so Grosses für die Kunst leisten sollte, sowohl durch sein eignes Wirken wie durch das seiner Kinder, war anfangs für den geistlichen Stand bestimmt. Man kann schon hieraus schliessen, dass er armer Herkunft war. Seine Eltern waren aber eigentlich mehr zurück gekommen, als von Haus aus arm; überdies war die Mutter eine Pastörentochter, der geistliche Stand lag also trotz der früh sich kund gebenden Musikliebe des Knaben nahe genug, besonders in einem kleinen Orte (Pretzsch bei Torgau, wo Wieck am 18. August 1785 geboren ist). Während des Candidatenstandes schlug er um, und wie er sich schon als Liedercomponist in Weber'scher Weise versucht hatte, so gründete er sich zunächst eine Existenz durch Errichtung einer Pianofortefabrik und einer Musikalien-Leih-Anstalt in Leipzig. Ueber die Carl Maria v. Weber gewidmeten Lieder schrieb dieser ihm sehr ausführlich aus München am 13. Aug. 1815 in der liebenswürdigen Weise, welche den trefflichen Meister kennzeichnet. Er macht darin einige Bemerkungen, die werth sind gelesen und beherzigt zu werden. »Ihre Melodien (schreibt er) sind zart und innig gedacht und fassen meist glücklich den Dichter auf. Sie streben aus der gewöhnlichen Liederform zu weichen, und alles Streben nach Schönem und Gutem ist rühmlich. Aber die Schöpfung einer neuen Form muss durch die Dichtung, die man componirt, erzeugt werden. Bei meinen Gesängen hat mich immer das grosse Streben, meine Dichter vollkommen wahr und correct declamirt wieder zu geben, zu manch' neuer Melodiengestalt geführt. Ihre Singstimme ist mitunter etwas unsingbar und Ihre Harmonie oft unrein, wo das Reine und Natürliche ganz nahe gelegen hätte, und es mir scheint, als hätten Sie blos der Neuheit wegen nach dem Mangelhaften gegriffen, das Sie natürlich in dem Augenblicke nicht dafür hielten. Ihre Modulation ist oft ausschweifend und selten das Gefühl der Grundtonart recht begründet. Die Modulation ist etwas sehr Heiliges und nur dann an ihrem Platze, wenn sie den Ausdruck befördert und erhebt; ohne dieses aber eben so leicht störend.« (S. 17.) Weber nimmt sich dann noch die Mühe, die Stücke im Einzelnen durchzugehen, so dass sein Brief eine regelrechte Recension bildet, eine sachlich strenge und doch gütige Beurtheilung. Den damals in Aussicht gestellten Besuch konnte Weber erst 1821 ausführen.

Auch mit Beethoven wurde Wieck persönlich bekannt, denn als Instrumentenhändler kam er öfter nach Wien und im Jahre 1826 gelang es ihm eine passende Einführung zu finden. Durch eine kleine Täuschung wurde er dem grossen Manne als ein Speculant in Gehörmaschinen vorgestellt und fand gute Aufnahme. Ueber das dreistündige Schreibgespräch liegt Wieck's brieflicher Bericht an seine Familie vor, und wir können uns nicht versagen, denselben hier mitzutheilen als einen werthvollen Beitrag zur Schilderung Beethoven's. Alle Berichte über ihn, sofern sie treu sind, liefern immer dasselbe Bild, aber es erscheinen stets neue Züge an demselben. Wieck berichtete über den Besuch sofort an die Seinen wie folgt: »Heute wurde ich durch meinen und Beethoven's genialen Freund, den Instrumentenmacher Andreas Stein bei Beethoven, der bekanntlich taub ist, als Tonkünstler und Schriftsteller, der sich viel mit Gehörverbesserungen und Gehörmaschinen abgäbe, (sonst hätte er mich nach Steins Erfahrungen gar nicht angenommen,) eingeführt und verweilte einige Stunden bei ihm. Das Gespräch drehte sich beim Rothweintrinken um Leipziger Musikzustände — Rochlitz — Schicht — Gewandhaus — seine Haushälterin — seine vielen Logis, wovon keins recht für ihn passte — seine Spaziergänge — Hietzing — Schönbrunn — seinen Bruder — verschiedene dumme Menschen in Wien — Aristokratie — Demokratie — Revolution — Napoleon — Marr Catalani — Malibran, Fodor — um die genialen Sänger Lablache, Donzelli, Rubini u. s. w. — um die vollendete italienische Oper (deutsche Opern könnten nie so vollkommen sein wegen der Sprache und weil die Deutschen nicht so schön singen lernten wie die Italiener, um meine Ansichten über Clavierspiel, Erzherzog Rudolph, — Fuchs in Wien, — um meine bessere Methode im Clavierlehren u. s. w. unter fortwährend schnellstem Schreiben von meiner Seite, (denn er fragte viel und heftig und unter stetem Absetzen; er begriff Alles schon, wenn ich mit der Antwort zum Theil erst fertig war; — aber Alles mit einer gewissen Herzlichkeit, selbst in verzweifelten Aeusserungen und bei tiefer innerlicher Bewegung seiner Augen und Greifen nach dem Kopfe und den Haaren.

»Alles etwas derb, bisweilen roh, aber edel, klagend, gemüthlich, gesinnungstüchtig, begeistert, politisch Unglück ahnend.

»Aber nun? Er fantasirte mir über eine halbe Stunde lang, nachdem er seine Gehörmaschine angelegt und auf den Resonanzboden gestellt, auf dem von der Stadt London ihm geschenkten und bereits ziemlich zerschlagenen grossen langen Flügel, von sehr starkem, puffigen Tone in fliessender, genialer Weise, meist orchestral, ziemlich fertig mit Ueberschlagen der rechten und der linken Hand (griff einige Mal daneben,) mit eingeflochtenen, reizendsten und klarsten Melodien, die ungesucht ihm zuströmten, mit meist nach oben gerichteten Augen und dichten Fingern.

»Nach drei Stunden höchster Spannung, mit pochendem Herzen, nach angestrengtem und schnellstem Schreiben und grossem Bemühen, kurze und treffende Antworten zu geben, die er immer durch neue Fragen unterbrach, die ganzen Glieder voll höchstem Respect, dabei voll inniger Freude, dass ich solch' Glück gehabt — dazu das ungewohnte Weintrinken! — Nach herzlichem Abschied und der ihm gemachten Aussicht, dass er schon noch die rechte Gehörmaschine finden würde, weil die Wissenschaft jetzt grosse Entdeckungen darin mache, schlich ich mit Andreas Stein ganz erschöpft und aufgelöst in wunderbaren Empfindungen erregt von Unerhörtem, von dannen und fuhr geschwind von Hietzing nach Hause.« (S. 22—25.)

Gewiss ein merkwürdiges Quodlibet der Unterhaltung, wie man es schon erwarten durfte, wenn Beethoven einmal in die

Stimmung gerieth, sich Luft zu machen. Eine solche Expectoration hielt dann für einige Zeit vor, darauf fühlte er sich in der Rolle des geheimnissvoll schweigsamen Einsiedlers wieder ganz gemüthlich.

Aber noch merkwürdiger und für Viele gewiss höchst unerwartet, für Einige wohl gar unangenehm, ist Beethoven's Ausspruch über »die vollendete italienische Oper« und dass »deutsche Opern nie so vollkommen sein könnten«, einmal »wegen der Sprache« und sodann »weil die Deutschen nicht so schön singen lernten wie die Italiener«, also zweitens wegen der Faulheit. Man muss sich erinnern, dass diese Aeusserungen gethan wurden eben in den Tagen des höchsten Glanzes der italienischen Singbühne. Damals waren neben der Schröder-Devrient und Sonntag in Wien die italienischen Sängerinnen Fodor, Grisi, Frezzolini, die Sänger Donzelli, David, Rubini, Lablache, und Rossini fungirte als Kapellmeister — man kann sich also einen Begriff machen von den durch ein solches Personal bewirkten vollendeten Aufführungen. Beethoven's Bemerkungen sind auch in persönlicher Hinsicht wichtig, weil sie beweisen, dass seine Abneigung gegen Italienisches nicht so tief gewurzelt war, wie man uns einreden möchte. Es wird uns mit grosser Wichtigkeit erzählt, er sei Rossini den Besuch schuldig geblieben. Wenn solches wirklich der Fall war, so hatte es doch dauernd nicht den Einfluss auf seine Beurtheilung, dass ihm dadurch die Unbefangenheit geraubt worden wäre, sondern es war mehr nur als eine vorübergehende Misstimmung gegen einen übertrieben begünstigten Rivalen anzusehen. Jetzt aber, in den letzten Jahren seines Lebens, war er in der Oper mit Ueberzeugung italienisch gesonnen, also gerade damals, als Weber sich abquälte, mit Euryanthe den Italienern das Feld streitig zu machen. Seine wenig theilnahmvolle und halbwegs ungünstige Beurtheilung Weber's ist also leicht begreiflich. Wer wird ihm verdenken, wenn er meinte, was ihm mit Fidelio nicht gelungen, solle der kleine schwächliche Weber mit seinen leichter wiegenden Compositionen auch wohl unausgeführt lassen!

Zu den Nachrichten über Beethoven erhalten wir in dem Büchlein über Wieck noch einen anderen werthvollen Beitrag. Karl Czerny nämlich, mit welchem Wieck in Wien bekannt geworden war, sendet am 9. Mai 1824 an »Herrn von Wieck« einen Bericht über das nach vielen Mühen am 7. Mai zu Stande gebrachte denkwürdige Concert neuer Compositionen von Beethoven. Der auf diesen Bezug habende Theil seines Briefes lautet: »Endlich vorgestern, nach mehr als zehnjährigem Ruhen, gab der ehrwürdige Meister uns im Kärnthner Theater einen Theil seiner neuesten Compositionen zu hören, nachdem meine Freunde deshalb eine Menge, theils wirklicher, theils eingebildeter und selbst gemachter Schwierigkeiten bekämpft und überwunden hatten, und nachdem sogar an Ihn eine von vielen bedeutenden Kunstfreunden unterfertigte Zuschrift erlassen, ja öffentlich gemacht worden war, deren Zweck nicht anders als ehrend und lobenswerth genannt werden muss, die aber nach der allgemeinen Stimme, vielleicht nicht hinlänglich vermied, eine alte längst erstorbene Rivalität aufzureizen. Eine Ouverture [Op. 124], die zwar schon bei Eröffnung einer Vorstadtbühne vor einigen Jahren gehört worden sein soll, mir aber ganz neu war, machte den Anfang, und obschon sie in Hinsicht auf Originalität vielleicht weniger als jedes andre Beethovensche Werk unsre Bewunderung in Anspruch nimmt, so erweckte doch die herrliche, beinahe ganz fugirte Durchführung, die sie fast zum Gegenstück von Mozart's Zauberflöten-Ouverture macht, allgemeine Anerkennung und beweist, dass der hohe Künstler auch jetzt noch immer in den Tiefen des Contrapunktes neue Entdeckungen zu machen strebt. Hierauf folgte das Kyrie aus seiner neuen, bereits auch vom Ausland so schön anerkannten Messe: Ddur, mit unbeschreiblicher Wirkung, und als vielleicht gelungenstes Kunstwerk auf diesen Text! Im darauf folgenden Credo war vorzüglich eine Fuge, deren blosses Anhören mir beinahe den Athem benahm, $^3/_2$Tact und sehr schwierig. Der Glanzpunkt, der den grossen Verfasser an Händel's und Sebastian Bach's Seite stellt, ohne ihm seine unerreichbare Originalität zu rauben. Das 31. Stück, das er aus der Messe gab (Agnus Dei) schien weniger befriedigend und der bescheidene Hörer muss hierüber sein Urtheil auf ein öfteres Hören aufsparen. Nun kam als Schluss seine neuste [neunte] Symphonie und vielleicht auch seine grösste (D-moll). Hier wird nach dem ersten Anhören jede Beschreibung unmöglich. Das erste Stück blendet das Gehör, sowie der allzudreiste Blick in die Sonne das Auge. Das Scherzo (unstreitig das grösste, das in dieser Art existirt, riss das ganze Haus zu stürmischen, unwillkürlichen Beifallsunterbrechungen hin, die bei dem himmlisch schönen Adagio wiederholt wurden und ihren höchsten Gipfel erreicht haben würden, wenn auch ein blosses Instrumentalstück zum Finale gegeben worden wäre. Allein die Idee den Chor mit Schiller's Freudenlied eintreten zu lassen, zwar sehr schön gedacht und ebenso schön (doch zu lang) durchgeführt, würde sich weit eher für eine besondere Fantasie eignen.

»Beethoven steht als Instr.-Componist so gross und einzig da, dass Menschenstimmen ihn mehr binden als heben können. Das zahlreiche, gewählte Publikum, zeigte einen unbeschreiblichen, aber würdevoll ehrenden Enthusiasmus und bewies, dass es wahre, grosse Kunstwerke fühlt und versteht, wie wohl kein anderes in der Welt in grösserem Grade, und dass der Geschmack noch nicht so verzärtelt ist, wie einige Uebelgelaunte behaupten wollen, die wie mich dünkt, auf den Rossinismus ungefähr aus demselben Grunde schimpfen, aus welchem die Perrückenmacher den Titusköpfen gram sind. Das grosse Orchester bedeckte sich mit Ruhm und Schweiss und Umlauf dirigirte an Beethoven's Seite mit einem Feuer und einer Hingebung, die ihn als Mensch wie als Künstler gleich achtungswerth macht. Nächsten Freitag soll Alles im Redoutensaale wiederholt werden.« (S. 27—30.) Der übrige Theil des langen Briefes beschäftigt sich mit Moscheles, Kalkbrenner, Liszt und damit, dass er selber bisher noch kein grosser Mann geworden sei, was aber noch geschehen solle. (»Bitten Sie in meinem Namen es der musikalischen Welt ab, liebster Freund, dass ich bis jetzt so viel Kleines und so wenig Grosses lieferte. Als Mann von Wort will ich es einzubringen trachten.« S. 31.) Urtheile und Thaten stossen mitunter bei einem und demselben Menschen seltsam auf einander. Wir denken hier an Beethoven, nicht an Czerny. Während er die Deutschen beschämt durch das der italienischen Gesangskunst gespendete Lob, giebt er selbst seinen anhänglichsten Bewunderern Gelegenheit zu bemerken, dass ihn in seinen eigenen Compositionen »Menschenstimmen mehr binden als heben«. Man kann sagen, auch er hemmte durch seine Compositionen das Gedeihen der gesanglichen Kunst unter den Deutschen, denn ein dritter Hauptfehler war und ist doch der, dass unsere Componisten so wenig vortheilhaft für die menschliche Stimme schreiben, eben in den kunstvoll mehrstimmigen Sätzen, wo so vieles davon abhängt. Aber diesen Balken in seinem eignen Auge sah der wunderbare Mann nicht.

Wieck nahm sich das von den Italienern Gehörte sehr zu Herzen, durch Beethoven's Lob musste es sich ihm nur um so tiefer einprägen. Aber Andere, bei denen man es ebenso wenig hätte vermuthen sollen, schwärmten noch ganz anders, als Beethoven. Man höre nur, was ein Student Namens Robert Schumann im November 1829 aus Heidelberg an Wieck, den »verehrten Lehrer seines Innern«, nach Leipzig schreibt: »Vor 14 Tagen kehrte ich um einige Napoleons ärmer, aber desto reicher an Weltkenntniss und in meinem Herzen voll sehr hei-

liger Erinnerungen von meiner Reise aus der Schweiz und Italien zurück. Sie haben bei Gott noch keine Ansicht von italienischer Musik, die man nur unter dem Himmel hören muss, der sie hervorlockt, — unter dem italienischen. — Wie oft habe ich im Theater della Scala in Mailand an Sie gedacht, und wie war ich von Rossini oder vielleicht von der Pasta entzückt, der ich kein Beiwort geben will, aus Ehrfurcht und fast aus Anbetung. Ich habe im Leipziger Concertsaale manchmal wie zusammen geschauert und den Genius der Tonkunst gefürchtet, aber in Italien konnte ich ihn auch lieben, und es giebt nur einen Abend in meinem Leben, wo es mir war, als stünde Gott vor mir und er liesse mich offen und leise auf einige Augenblicke in sein Angesicht sehen, — und der war in Mailand, wo ich die Pasta hörte und Rossini. Lächeln Sie nicht, Verehrter — aber es ist wahr.« (S. 49—50.) Nun, das kann doch wohl Enthusiasmus heissen.

Friedrich Wieck ist als Lehrer in zwei Fächern berühmt: für Clavier und Gesang. Den grössten Erfolg hat er als Clavierlehrer aufzuweisen, und wenn man Alles erwägt, so war diese Seite seiner Thätigkeit auch die bedeutendste von beiden. Ihr widmete er die Kraft seiner Jugend und da ihn die Vorsehung mit einem wunderbaren Kinde (Clara, Schumann's Gattin) beschenkte, so fand er gleichsam instinctiv den richtigen naturgemässen Weg der Ausbildung. Zum Gesange kam er erst in reiferen Jahren und mehr durch Studium, Nachdenken, Theorie als durch künstlerische Impulse. Sein Grund war die altitalienische Schule — ein guter Grund, aber zugleich ein etwas weiter Begriff. Daher war er hier auch leichter zum Schelten und Rechthaben geneigt, als auf dem andern Gebiete. Wie wenig strenge er es übrigens mit dem Altitalienischen nahm, lehren folgende Worte über Meyerbeer in einem Aufsatze über Jenny Lind: »Möge neben Mendelssohn, Nicolai, Dessauer und einigen wenigen strebsamen Componisten auch Meyerbeer, der grosse, feine, gesangskundige Meister uns erhalten bleiben und zu beweisen fortfahren, dass man grosse classische Opern componiren könne mit steter Berücksichtigung der Stimme und des Gesanges.« (S. 92.) Diese Lobrede ist nicht deshalb zu beanstanden, weil sie denen missfällt, welche in der Oper augenblicklich Meyerbeer überwunden zu haben glauben, sondern deshalb, weil sie zeigt, dass Wieck im Gesange Etwas nicht ganz besass, was ihm im Clavierfache in so hohem Grade eigen war — Geschmack. In der Bildung seiner Töchter, in der Wirkung auf Schumann und Andere ist er ein Mann von kunstgeschichtlicher Bedeutung geworden. Dieses eingehender darzulegen, verlohnte sich gewiss der Mühe; aber das hier angezeigte Büchlein ist keine genügende Vorlage dazu. Es ist nach guten Quellen etwas leicht und lückenhaft zusammen geschrieben; auch so wird es als »ein Familiendenkmal« Vielen willkommen sein, aber nicht das Familiendenkmal bilden, welches über diese bedeutende Persönlichkeiten zu schreiben ist.

Vater Wieck starb 88 Jahre alt am 6. October 1873 in Loschwitz bei Dresden. Eine Erinnerungstafel ist vor einigen Monaten an seinem Geburtshause in Pretzsch angebracht.

Berichte.

Leipzig, 4. November.

Aus voriger Woche haben wir zwei Concerte zu registriren: das zweite Euterpeconcert vom 30. October und das fünfte Gewandhausconcert vom 2. November. Das erstere hatte wieder ein überlanges Programm, das aber dessenungeachtet in mancher Beziehung spannend für uns war; erstens, weil es uns einige Compositionen brachte, von denen uns zwei, nämlich die Gesänge mit Orchesterbegleitung a) Auf den Lagunen, b) Der Geist der Rose aus »Die Sommernächte« von Hector Berlioz ganz unbekannt, F. Schubert's grosse Fantasie Op. 15 C-dur, symphonisch bearbeitet für Piano und Orchester von F. Liszt, dagegen nur in dem Gewande, in welchem dieselbe vorgeführt wurde, neu für uns war. Spannend war das Programm ferner für uns, weil wir Herrn Treiber, den derzeitigen Kapellmeister der Euterpeconcerte, darin als den Interpreten der beiden Clavierwerke, der Fantasie von Schubert und des Beethoven'schen Cdur-Concertes Nr. 1 Op. 15 aufgeführt fanden, und endlich weil wir diesmal den Herren Instrumentalisten in den Variationen über ein Haydn'sches Thema eine der schwierigsten Orchesteraufgaben gestellt sahen, die wir kennen, und die, wie wir constatiren müssen, in Anbetracht der ausführenden Kräfte recht zufriedenstellend gelöst wurde. Ganz klangschön und exact kam die das Concert eröffnende Ddur-Suite für Orchester von J. S. Bach zu Gehör, in welcher sich noch der Concertmeister des Instituts, Herr Raab, durch die correcte Wiedergabe der zweiten Nummer (*Air*) verdient machte. Frau Harditz, herzogliche Hofopernsängerin aus Dessau, sang die oben angeführten Gesänge von Berlioz (zwei unnatürlich geschraubte Producte und mehr akustische Klangwirkungs-Experimente, als eigentliche Compositionen im üblichen Sinne), ausserdem noch eine Arie »*Porta, ma tu ben mio*« aus Titus von Mozart. Die Stimme der Sängerin ist kräftig und umfangreich, auch darf man ihre Intentionen loben, nur sind ihre künstlerischen Tournüre nicht sehr nobel und gewinnend. Ueber Herrn Treiber's Clavierspiel können wir uns Eingehenderes ersparen, da wir schon zum Oefteren Gelegenheit hatten die Vorzüge desselben hierorts hervorzuheben; nur so viel wollen wir noch hinzufügen, dass es uns erscheinen will, als habe man mit der Berufung des Herrn Treiber einen ganz glücklichen Griff gethan und dass wir deshalb an die Wirksamkeit dieses Herrn als Dirigent der Euterpeconcerte die besten Hoffnungen knüpfen.

Das fünfte Gewandhausconcert brachte von Orchesterwerken nur Bekanntes und deshalb nichts besonders Besprechenswerthes. Es begann mit Haydn's muntres Leben athmender Oxford-Symphonie, die mit feinster Detaillistik zur Darstellung kam und schloss mit Beethoven's Egmont-Musik, zu welcher der hiesige Theaterdirector Dr. Förster den verbindenden Text von Michael Bernays würdig und angemessen sprach. Frau Kölle-Murjahn sang die Lieder in Beethoven's Musik und im ersten Theil noch die bekannte Arie »*Una voce*« aus Rossini's Barbier von Sevilla, mit der sie den Vogel abschoss. Ausser ihr präsentirte sich abermals ein neues Mitglied des Orchesters, Herr Rob. Müller, und zwar in David's Concertino für Posaune als ein Musiker, der in Folge der ihm eigenen geschickten und geschmackvollen Behandlung seines Instrumentes sicher bei jedem gebildeten Publikum Glück machen wird.

Nachrichten und Bemerkungen.

* In einer bevorstehenden Ausstellung in Berlin von Japanesischen Merkwürdigkeiten werden auch mehrere musikalische Instrumente dieses Volkes erscheinen, welche von Berliner Gelehrten in Japan gesammelt sind. Wie die Ankündigungen besagen, hat man ein fast vollständiges Orchester derjenigen uralten heiligen Musik der Chinesen zusammengebracht, die in China selber verloren gegangen ist und nur noch von der Palastmusik des Mikado gepflegt wird. Auch die Partituren von einer Anzahl Musikstücken will man dabei liefern, so dass eine europäische Kapelle leicht im Stande sein soll, mittelst der vorgelegten Instrumente und Noten eine chinesische Musik zu executiren. Klingt ziemlich dunkel und wird auch vielleicht durch die Ausstellung nicht klarer werden; haben unsere japanesischen Forscher auch nicht vergessen, diese Instrumente zunächst spielen zu lernen? Das Alter der hier zum ersten Male bekannt werdenden Musik wird auf mehr als 4000 Jahre angegeben, würde also etwa mit der Wanderung der Israeliten nach Egypten gleichzeitig sein, und wird den Musikforschern in Aussicht gestellt, dass sie bei einer Vergleichung derselben mit der alten Musik der Egypter und Griechen manches überraschend Neue finden werden, z. B. die Anwendung des Decimalsystems auf die Eintheilung der Tonscala u. dgl. Ueber diesen Gegenstand werden wir also wohl noch mehr hören und dadurch hoffentlich mehr Klarheit erhalten, denn die obigen Angaben klingen fast, als ob sie von dem seligen Fétis herrührten.

ANZEIGER.

[205] Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Ludwig Grünberger.

Op. 13. **Sieben Lieder des Mirza-Schaffy** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte . . . . M. 3. 25.
Nr. 1. Wenn der Frühling auf die Berge steigt. — Nr. 2. Seh' ich deine zarten Füsschen an. — Nr. 3. Sie meinten ob meiner Trunkenheit. — Nr. 4. Gelb rollt mir zu Füssen. — Nr. 5. Wie die Nachtigallen an den Rosen nippen. — Nr. 6. Ich glaube, was der Prophet verhiess. — Nr. 7. O Mädchen, dein beseligend Angesicht.

Op. 14. **Liedercyklus.** Fünf Gedichte von Hafis, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte . . . . M. 2. 25.
Nr. 1. So steh'n wir, ich und meine Weide. — Nr. 2. O welche Freude mein Inn'res hegt. — Nr. 3. Ich möchte dir so gerne. — Nr. 4. Wähne nicht, ich sei noch. — Nr. 5. Ich bin ein armes Lämpchen nur.

Op. 15. **Tarantelle** für das Pianoforte . . . . M. 1. 75.

Demnächst erscheinen im gleichen Verlage:

Op. 16. **Suite** für Violine und Violoncell.
Dieselbe für Pianoforte.

Op. 17. **Sechs Lieder** (von H. Heine) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 18. **Drei Nachtigallenlieder** (von Hafis) für eine Singstimme mit Pianoforte.

Op. 19. **Ungarisches Tonstück** für Pianoforte.

Hans Huber.

Op. 2. **Blätter und Blüthen.** Neun Klavierstücke . . . M. 3. 50.

Op. 7. **Studien** über ein Originalthema f. das Pianoforte M. 3. —.

Op. 12. **Bilderbuch ohne Bilder.** 10 Phantasien über Andersen's gleichbenannte Dichtung (10 Abende) f. das Pianoforte M. 5. —.

Op. 15. **Romanzen-Cyklus** nach Romanzen aus Heine's Buch der Lieder. Für das Pianoforte zu vier Händen componirt. M. 5. —.

Op. 16. **Märchenerzählungen.** Vortragsstudien für das Pianoforte zu vier Händen . . . . M. 4. 25.

Demnächst erscheint im gleichen Verlage:

Op. 17. **Phantasie** für Pianoforte und Violine.

Otto Klauwell.

Op. 10. **Miniaturen.** Acht kleine Klavierstücke . . . . M. 2. 25.

Op. 11. **Bagatellen.** Sieben kleine Klavierstücke . . . M. 2. —.

Louis Maas.

Op. 1. **Acht Phantasiestücke** f. das Pianoforte zu 4 Händen. 3 Hefte. Heft 1. Nr. 1—4 M. 3. 75. Heft 2. Nr. 5—6 M. 1. 50. Heft 3. Nr. 7—8 M. 3. 50.

Op. 2. **Vier Phantasiestücke** für das Pianoforte . . . . M. 4. 50.

Op. 2. Nr. 3. **Nachtgesang. Romanze** f. Violine m. Pftebegl. M. 1. 50.

Op. 2. Nr. 3. **Nachtgesang. Phantasiestück** für Orchester.
Partitur M. 2. —. Orchesterstimmen M. 3. 75.

G. Matthisson-Hansen.

Op. 1. **Drei Charakterstücke** für das Pianoforte . . . . M. 2. —.

Op. 2. **Drei Mazurkas** für das Pianoforte . . . . M. 2. —.

Op. 5. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell . . . M. 9. —.

Demnächst erscheint im gleichen Verlage:

Op. 11. **Vom nordischen Mythenkönig Frode Fredegod.** Ballade für das Pianoforte.

Richard Metzdorff.

Op. 26. **Capriccio** für das Pianoforte . . . . M. 2. 75.

Op. 30. **Schlummerlieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte . . . . M. 1. 50.
Nr. 1. *Schlaflied.* Ruhe, Süssliebchen im Schatten.
Nr. 2. *Wiegenlied.* Schlaf, schlaf, Kindlein schlaf!
Nr. 3. *Wiegenlied.* Schlaf Herzenskindchen.

Jean Louis Nicodé.

Op. 5. **Charakteristische Polonaise** für das Pianoforte zu zwei Händen . . . . M. 3. —.

Op. 6. **Andenken an Robert Schumann.** 6 Phantasiestücke für das Pianoforte. Zwei Hefte . . . . à M. 3. —.

Op. 7. **Miscellen.** Vier Stücke f. das Pfte. zu vier Händen M. 2. 75.

Hugo Riemann.

Op. 12. **Humoreske.** E moll. Praeludium und Fuge. H moll. Für das Pianoforte . . . . M. 2. 25.

Op. 14. **Vult und Walt.** Jeanpauliana für das Pfte. . . M. 3. —.

Op. 15. **Goldene Zeiten.** 10 leichte Klavierstücke für die Jugend. Zwei Hefte . . . . à M. 2. —.

Demnächst erscheinen im gleichen Verlage:

Op. 21. **Fünf Vortragsstücke** für das Pianoforte.

Editionen der Gesellschaft für Musikforschung.

[206] Zu beziehen durch *Leo Liepmannssohn,* Buchhandlung in Berlin.

Publication älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, unter Protection Sr. kgl. Hoheit, des Prinzen Georg von Preussen.

Jahrg. I—III: Partitur mit Clavierauszug der Liedersammlung von Joh. Ott, 115 Liedlein mit 4—6 Stimmen von den berühmtesten Componisten gesetzt, Nürnberg 1544. Preis 45 M. Prachtausgabe mit Senfl's Portrait. Jeder Band einzeln 15 M. Portrait Senfl's 2 M.

Jahrg. IV, Band 4: Einleitung, Biographieen, Melodieen und Gedichte zu obiger Liedersammlung. Preis 8 M.

Jahrg. IV, Band 5: Musikalische Spicilegien aus dem Mittelalter von P. Anselm Schubiger. a) Das liturgische Drama und dessen Musik. b) Zum Orgelbau und Orgelspiel im Mittelalter. c) Das ausserliturgische religiöse Lied. d) Die mittelalterliche Instrumentalmusik. Preis 6 M.

Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrg. I—VIII. Band I—V je 6 M. VI—VIII je 9 M.

Anmeldungen zum Beitritt als Mitglied nimmt der zeitige Secretär Herr Rob. Eitner in Berlin, Königgrätzerstr. 111, entgegen, sowie derselbe jedwede nähere Auskunft ertheilt.

[207] Durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

HECTOR BERLIOZ'
Gesammelte Schriften

Uebersetzt und herausgegeben von
Richard Pohl.

Vollständig in vier starken Octavbänden.
In farbigem Umschlag mit Portrait und Facsimile elegant geheftet.
Preis nur $7\frac{1}{2}$ Mark.

Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig.

[208] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 Mark.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 Mark.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. November 1876. **Nr. 48.** XI. Jahrgang.

Inhalt: »Der Freybrief«. Eine Oper von Jos. Haydn, Fritz v. Weber, Mozart und Carl Maria v. Weber. — Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Hundert auserlesene deutsche Volkslieder, gesammelt und bearbeitet von Friedrich Seidel; Wilh. Wedemann's 150 Kinderlieder, herausgegeben von Friedr. Seidel. Clavier-Concerte alter und neuer Zeit, herausgegeben von Carl Reinecke). — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

„Der Freybrief“.

Eine Oper von Jos. Haydn, Fritz v. Weber, Mozart und Carl Maria v. Weber.

Von

F. W. Jähns.

(Wir übergeben den nachfolgenden Aufsatz als interessantes Resultat einer musikalischen Forschung, welche vom Verfasser unternommen wurde zu Gunsten des baldigst erscheinenden „*Ausführlichen Allgemeinen Nachtrage*“ zu seinem in Nr. 22 d. Zeitung besprochenen Werke: Carl Maria von Weber in seinen Werken. Berlin, Schlesinger (Lienau) 1871. *D. Red.*)

Der älteste Stiefbruder Carl Maria's von Weber: Fritz (Fridolin) von Weber, geb. 1761, in seinen jüngeren Jahren Musikdirector bei der unter Leitung seines Vaters Franz Anton von Weber stehenden Operngesellschaft, hatte Carl Maria um das Jahr 1809 gebeten, zwei Nummern zu schreiben für eine Oper »Der Freybrief«, deren Aufführung in Stuttgart er lebhaft wünschte. Auch für diese Aufführung erbat er das Fürwort Carl Maria's, welcher seit Juli 1807 am Hofe des Prinzen Louis von Württemberg als dessen Geheimer Secretair und Musiklehrer der prinzlichen Kinder fungirte.

Fritz v. W. nennt die Oper »Der Freybrief« seine Oper und zwar in einem Briefe, den er von Freiburg i. Br. am 5. Nov. 1809, als Musikdirector des dortigen Theaters, an Carl Maria richtet. Darin heisst es u. A.:

»— — — ich hoffe auch zugleich Nachricht wegen *meiner* »*Oper des Freybriefs* zu erhalten; es würde mir sehr lieb »sein, wenn Eure Theater-Direction diese Oper behalten »würde, denn ich kann das Geld sehr gut gebrauchen. »— — — Siehe zu, was sie dafür geben; und wenn es »auch nur 5 Ducaten sind, so gieb sie hin, denn das Geld ist »mir jetzt lieber als die Oper. — —«

Carl Maria hatte schon vor Empfang dieses Briefes den Wunsch seines Bruders, er möge zwei Gesang-Nummern für den »Freybrief« schreiben, erfüllt. Er hatte am 10. October 1809 das Tenor-Rondo »Was ich da thu', das fragt Er mich?« neu componirt und am 13. d. Mts. das Duett Nr. 9 aus seiner alten Jugendoper »Peter Schmoll« für den »Freybrief« umgearbeitet, und zwar mit dem aus jener Oper beibehaltenen Texte »Dich an dies Herz zu drücken«. — Was jedoch die Bemühungen Carl Maria's um Aufführung des »Freybrief« zu Stuttgart anlangt, so scheinen sie gescheitert zu sein; denn bei meinen genauen persönlichen Nachforschungen daselbst 1865, und bei nochmaligen brieflichen im September 1876, war keinerlei Aufführung der Oper in Stuttgart erweislich.

Bei der wiederholten Beschäftigung mit dem obengenannten Tenor-Rondo und dem Duett »Dich an dies Herz zu drücken« behufs meines Werkes über C. M. v. Weber kam ein Arienbuch von 1797 (ohne Angabe des Druckorts) in meine Hände, betitelt: »*Der Freybrief; Ein Singspiel in zwey Aufzügen. Die Musik ist von Haiden* 1797.« Der Text desselben stimmt an betreffender Stelle genau überein mit dem Texte des von Carl Maria 1809 componirten Tenor-Rondos »Was ich da thu'« etc. Dieser Umstand liess sofort die Ansicht bei mir Raum gewinnen: »Der Freybrief« könne eine Oper Joseph Haydn's gewesen sein, denn ich hatte damals noch keine Kenntniss von dem oben angezogenen Briefe Fritz v. W.'s, in welchem dieser den »Freybrief« seine Oper nennt. In Folge dess deutete ich bei den beiden Arbeiten Carl Maria's in meinem 1871 erschienenen Werke (unter Nr. 77 und 78, S. 90 und 91) darauf hin, dass »*Der Freybrief*« wohl eine Oper Jos. Haydn's sein dürfte. Ich nahm um so weniger Anstand, dies auszusprechen, als der Name »Haydn« bekanntlich allerlei, oft sehr arge, Aenderungen in seiner Schreibart zu verschiedenen Zeiten erfahren hat, und weil mir ausserdem eine Anzeige von dem allerdings nicht besonders kritischen C. Zulehner in Mainz bekannt geworden war, in welcher dieser mit 12 anderen Opernpartituren Jos. Haydn's eine 13te desselben, die des »*Freybrief*«, zum Ankaufe darbietet. (S. Gottfr. Weber's »Caecilia« Bd. XIII. 1831. Intell.-Blatt S. 53.)

Nachdem ich jedoch jenen Brief Fritz v. W.'s aufgefunden, gewann die Frage »Wer ist der Componist dieser Oper?« und deren endgültige Beantwortung ein frisches und noch lebendigeres Interesse für mich, um so mehr, als ich bereits begonnen, mich mit einem »*Nachtrage*« zu meinem seither erschienenen Werke über C. M. v. Weber zu beschäftigen. — Nachdem ich noch nach und nach andere Anhaltspunkte gewonnen, ergaben sich folgende Daten:

Autographe Haydn's von *Partitur* oder von einem *Partitur-Bruchstück*, oder solche Autographe in *anders* gestalteter Form vom Ganzen oder von einem Theile einer Oper »Der Freybrief« sind nirgendwo bekannt geworden.

Im Herbst des Jahres 1780 aber wurde bei Eröffnung des neuerbauten Theaters im fürstl. Schlosse zu Esterhaz in Ungarn zum ersten Male aufgeführt: »La fedeltà premiata« *Dramma giocoso per musica*. 3 Acte. Componirt von Joseph Haydn. — Vollständig erhalten davon ist: A) der ganze erste Act (zu dessen Ouverture Haydn übrigens den letzten Satz seiner Jagdsymphonie D-dur 6/8 benutzte) — vom zweiten

Act: B) zwei Recitative; C) eine Arie; D) das Finale; — vom dritten Act: E) der Schlusschor, der zugleich der Schlusschor der Oper ist. — Haydn's Autographe von A, B, C, D befinden sich auf dem fürstl. Esterhazi'schen Schlosse zu *Eisenstadt* in Ungarn mit Ausnahme des *ersten Finales*, dessen Autograph die Musikalien-Handlung *Artaria* in Wien besitzt; E, der Schlusschor des dritten Actes, ist jetzt in einer *Copie* auf der Bibliothek der königl. akademischen Hochschule für Musik in Berlin aufgefunden. — Alles *Uebrige* des zweiten Actes von Scene 3 bis 12 incl., wie der ganze dritte Act, mit Ausnahme jenes Schlusschors, *fehlt gänzlich;* weder Haydn's Autograph noch eine Copie davon sind bekannt.

Im Jahre 1789 nun wurde zu Meiningen durch die von mir schon genannte Gesellschaft Franz Anton's von Weber eine Oper »Der Freybrief von Joseph Haydn« auf die Bühne gebracht. Diese hatte *einen Act* und *vier Personen*, dargestellt ausschliesslich von Mitgliedern der v. Weber'schen Familie, laut gedruckten Arienbuchs *»Meiningen 1789«*. Die jetzt im Besitz des Hamburger Stadttheaters befindliche Partitur, so wie das dazu gehörige Soufflirbuch (beide betitelt: *»Der Freibrief. Eine komische Operette in 1 Aufzuge mit Haydn'scher Musik«*) sind Autographe von Franz Anton *v. Weber*. — Nun aber *finden sich die Nummern 1, 5 und das Finale*, eben dieses Autographs des *»Freybrief«* wieder in *Haydn's* autographischen Bruchstücken seiner Oper »La fedeltà premiata« und zwar: in dessen Arie *»Deh soccorri«* (Nr. 16, Scene 15) — ferner dessen Arie *»Salve ajuto«* (Nr. 6, Scene 5) — und in dessen Introduction *»Bella Dea«* (Nr. 1).

Des Weiteren bringt, neben dem schon oben erwähnten *Arienbuch von 1797*, ein altes Soufflirbuch des Stuttgarter Theaters (Manuscript, ohne Jahreszahl) ebenfalls jene Oper *»Der Freybrief«* als *»componirt von Haydn«*; in beiden Büchern hat sie zwei Acte und fünf Personen, abweichend von dem *einen* Acte und den *vier* Personen des *Meininger* Arienbuches von 1789 und der *Hamburger Partitur* wie des *Hamburger* Soufflirbuches, beide letztere Autographe von Franz Anton v. W.

Jene *zwei* Acte und jene *fünf* Personen und den *gleichen Text* wie das Arienbuch von 1797 und das Stuttgarter Soufflirbuch zeigt dagegen eine zweite Partitur dieser Oper, welche unter dem auf die *Aussenseite* des Deckels geschriebenen Titel *»Der Freybrief von Jos. Haydn«* sich im Besitz des herzogl. Theater-Archivs zu Dessau befindet. *Diese* Partitur ist ganz und gar Autograph von Fritz *v. Weber*. — Sie ist, im Vergleich zur Hamburger Partitur, durch mehrere Musik-Nummern *erweitert* und ausserdem mannigfach *verändert; eine* Nummer der Hamburger Partitur *fehlt* dagegen. *Ob* und *wie viel* nun schon in der alten Hamburger Partitur (gehörig zum Meininger Arienbuche von 1789) von durch Fritz v. W. Hinzu-Componirtem enthalten ist, dies festzustellen ist nicht möglich, weil von Haydn's »La fedeltà premiata« mehr als die Hälfte fehlt. Wahrscheinlich neu *componirt* von Fritz v. W. findet sich in seinem Autograph (der Dessauer Partitur) zuvörderst eine Arie (Nr. 4) vor, ferner eine andere der augenscheinlich erst später eingeführten fünften Person, von welcher im Hamburger Soufflirbuch nur *erzählt* wird. Von Fritz v. W. *eingelegt* und zugleich wesentlich *umgearbeitet* erscheint endlich das in der Hamburger Partitur fehlende Terzett *»Mandina amabile«*, welches *Mozart* 1785 zu Bianchi's Oper *»La villanella rapita«* componirt hat. Statt der Ouverture von Haydn zu *»La fedeltà premiata«*, die, in der jeder Ouverture ermangelnden Hamburger Partitur wieder zu finden, man erwarten durfte, ist für die Dessauer Partitur der ganze vollständige erste Satz der kleinen Es dur-Symphonie von Mozart — auch am überleitenden Schluss unverändert — *eingelegt*. Dagegen *fehlt* wieder im Fritz v. W.'schen Autograph die Arie Nr. 7 der Hamburger Partitur, wie schon oben bemerkt.

Mit Rücksicht nun auf diese Daten — es sind nur die hauptsächlichsten im vollen Bereiche meiner Untersuchungen — und unter der Annahme, dass die erwähnten Zusätze zu und Aenderungen an dem »Freybrief« mit hoher Wahrscheinlichkeit als von Fritz v. Weber herrührend anzusehen sein dürften: erscheint es wohl nicht unberechtigt, nachfolgendes Schluss-Resultat zu ziehen, wenngleich es, ehe nicht directe Beweise vorliegen, vorläufig noch eben ein Wahrscheinlichkeits-Resultat genannt werden muss. Es besteht in Folgendem:

Nach jener ersten Aufführung der Oper: *»La fedeltà premiata«* auf Schloss Esterhaz 1780 ging dieselbe 1784 auch in Wien in Scene. Nicht zu bezweifeln ist, dass Franz Anton v. Weber sie hier hörte, und zwar in Gemeinschaft mit seinen Söhnen Fritz und Edmund v. W., welche beide um diese Zeit Jos. Haydn's Schüler waren. — Schon damals mit Plänen zur Begründung einer Operngesellschaft erfüllt, hatte wohl der bühnenkundige und dem Theatertreiben leidenschaftlich ergebene Franz Anton die Musik dieser Oper als benutzbar und geeignet erkannt, später seinen Zwecken zu dienen. Bei seinen Beziehungen zu Haydn's Person war ihm die Musik gewiss nicht schwer zugänglich, und so dürfte er es wohl gewesen sein, der ihr schon damals einen deutschen Text anpasste oder anpassen liess. Auffallend bleibt es immerhin, dass auf keiner der Partituren, wie keinem der genannten Soufflir- und Arien-Bücher der Verfasser des freilich sehr unbedeutenden Libretto genannt wird. *Musikalische* Aenderungen oder Zusätze, die der neue Text etwa bedingte, übertrug er seinem nach dieser Seite hin gewandten Sohne Fritz. — So stellte, allem Anscheine nach, dieser Letztere den musikalischen Theil der Oper *»Der Freybrief«* in ihrer ersten Gestalt in einem Act und mit 4 Personen aus Haydn's *»La fedeltà premiata«* nach seines Vaters Angaben her; Franz Anton brachte die Partitur seines Sohnes in's Reine, wie er auch das Soufflirbuch schrieb — und so entstanden seine Autographe von »Hamburger« Partitur und »Hamburger« Soufflirbuch des »Freybrief«, welche er auf den Titeln mit dem Passus *»Mit Haydn'scher Musik«* versah und nach welchem er auch 1789 in Meiningen die Oper aufführte.

Als später (1797) seine Operngesellschaft sich vergrössert hatte, wurde auch die alte Gestalt der Oper von 1789 erweitert; sie wurde in zwei Acte getheilt, und es kamen nun die fünfte Person mit ihrer grossen Arie und andere musikalische Beigaben hinzu, so das Mozart'sche Terzett *»Mandina amabile«* und der Mozart'sche Symphonie-Satz als Ouverture etc. Auch bei dem derartig umgemodelten Werke wurde von Franz Anton der Name *»Haydn«* als der des Componisten festgehalten, denn sein berühmter Klang war natürlich für das Publikum von grosser Anziehungskraft.

Im Jahre 1809 aber, als Fritz v. W. in Freiburg eine selbständige Stellung einnahm und durch Vermittlung seines Bruders Carl Maria in Stuttgart eine Aufführung seiner Partitur der Oper wünschte, waren, seit 1789, volle zwanzig Jahre verflossen. — In Rücksicht nun auf Fritz v. W.'s umfangreiche Betheiligung bei der Schlussgestaltung des »Freybriefs« und auf die lange Zeit, die seit 1789 vergangen war und in welcher Haydn's Antheil an der Oper fast als in Vergessenheit gerathen angenommen werden konnte, mochte sich Fritz v. W. wohl veranlasst gefühlt haben, mit einer Art von Berechtigung vor sich selbst von diesem »Freybrief« als von seiner Oper dem Bruder Carl Maria gegenüber zu sprechen, wobei der Umstand nicht ganz ausser Acht zu lassen ist, dass Fritz v. W. das Autograph seiner Partitur der Oper auf der ersten *Innenseite nur*

mit »*Der Freibrief*«, ohne den Componisten zu nennen, überschreibt, was vielleicht als ein Vorbehalt rücksichtlich der Haydn'schen wie seiner eignen Autorschaft an derselben zu deuten sein könnte.

So haben wir denn in diesem »Freybrief« ein Werk, das man sich nahezu genöthigt sieht, sowohl Haydn als auch Fritz v. Weber zuzusprechen, wenn auch Letzterem in nur untergeordnetem Maasse. — Weiter in das höchst verwickelte Geschick desselben einzudringen, möchte jetzt nach einem Zeitraum von beinahe hundert Jahren kaum noch Aussicht vorhanden sein. Es ist immerhin interessant genug, das Mögliche und Wahrscheinliche dabei in's Auge zu fassen; sind doch die Namen dreier grosser Meister: Haydn, Mozart und Carl Maria von Weber, an dies Werk geknüpft.

Schliesslich stehe hier noch die historische, obwohl für den Gegenstand dieses Aufsatzes nebensächlichere Bemerkung, dass der talentvolle Julius Miller (1782—1851) ebenfalls eine Operette »Der Freybrief« mit demselben Texte, wie die oben besprochene, componirt hat, und zwar 1802 in Schleswig, wo sie auch in eben demselben Jahre mit Beifall zur Aufführung gelangte. Dieser Sachverhalt vermehrte nicht unbedeutend die Wirrnisse, die sich zu Anfang meiner Untersuchungen über den »Freybrief« geltend machten, bis der Zusammenhang zwischen den Opern »Der Freybrief« und »La fedeltà premiata« an's Licht trat. Für diesen Hinweis bin ich dem ausgezeichnete Biographen Haydn's, Herrn *C. F. Pohl* zu Wien, eben so dankbarst verpflichtet, wie für die Gewährung der beiden betreffenden Partituren des »Freybrief«: dem herzogl. Hofkapellmeister Herrn *E. Thiele* zu Dessau und dem Bibliothekar des Stadttheaters zu Hamburg Herrn *J. Nitschke* sen. daselbst. — Auf welchem Wege *Julius Miller* zu jenem Text seiner jetzt gänzlich verschollenen Oper gekommen war, ist unbekannt; dennoch dürfte aus der Benutzung desselben von Seiten Miller's folgen, dass die Haydn-Fritz v. Weber'sche Oper sich einer allgemeineren Beliebtheit erfreut und eine nicht unbedeutende Verbreitung in Deutschland gefunden haben müsse.

Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern.

(Mitgetheilt von E. Hille.)

(Fortsetzung.)

Recht und Freiheit, sie nur retten. 1866.
C. G. Bellmann in H. v. F. Vaterlandslieder Nr. 25. 4st.

Ringen, recken, schwingen. 1843.
C. G. Reissiger in H. v. F. 50 neuen Kinderliedern Nr. 48.
J. W. Krocker in: Die singende Jugend von Hampel Nr. 88.

Rose, du sollst dem Tranke der Rebe. 1825.
E. Richter Op. 16.

Rühret die Trommeln und schwenket die Fahnen! 1845.
A. Reissmann Op. 5. Heft 2.
Wilh. Taubert Op. 163, für gemischten Chor.

Schaukle auf und schaukle nieder! 1828.
D. Elster: Kindheit Nr. 11.

Schick herüber — Schick ihn wieder. 1828.
D. Elster: Kindheit Nr. 10.
H. Rung (Kopenhagen, Reitzel) 3st.
W. Taubert Op. 58.
Julius Weiss Op. 48. Heft 1.
C. v. Winterfeld in H. v. F. 50 Kinderliedern Nr. 10.

Schlaf ein, mein liebes Kindlein! 1845.
Constantin Bürgel Op. 16.
J. W. Kalliwoda Op. 172.
Franz Lachner Op. 95.
Maria Nathusius Op. 1. —: Hundert Lieder Nr. 64.
F. L. Ritter Op. 3.
Nicolai von Wilm Op. 3.

Schlaf ein, mein Kind, schlaf ein! 1835.
Adolf Emil Büchner Op. 2.
Constantin Bürgel Op. 16.
F. Curschmann Op. 16, im II. Album von Schlesinger.
J. F. Kittl Op. 22.
Max Moltke (Leipzig, Friedlein).
F. A. Schulz: Deutscher Sängerhain, 1. Heft Nr. 17.
Ed. Tauwitz Op. 10.

Schleppt den Frühling in den Kerker. 1842.
C. T. Seiffert in Klauer's Volksliedertafel, 5. Heft Nr. 12. 4st.

Schneeglöckchen klingen wieder. 1835.
Heinr. Dorn Op. 62.
D. Elster: Kindheit Nr. 25.
H. Esser Op. 58. 2st.
F. W. Jähns Op. 44.
Franz Lachner Op. 80. 3st.
Carl Perfall (Breitkopf und Härtel) 4st.
H. Rung (Kopenhagen, Reitzel) 3st.
H. M. Schletterer Op. 5. 3st.
R. Schumann Op. 79. 2. Abth. 2st.

Schön wie's Lied der Nachtigallen. 1836.
D. Elster: Kindheit Nr. 33.
A. Methfessel Op. 101.
Herm. Nägeli: Der Sänger an der Limmat, 2. Bd. Nr. 1.
Eduard Tauwitz Op. 23. 4st.

Schwach sind unsrer Dichter Klagen. 1842.
Christern (Hamburg, Schuberth).
Aug. Wagner (Stettin, Müller).

Schwefelhölzer, Fenchel, Bricken. 1840.
W. Tschirch in F. Abt, Deutsche Sängerhalle Nr. 22. 4st.

Seht, wie das Schneefeld. 1835.
Aug. Bungert: Kinderleben, Heft 1.
Franz Lachner Op. 95.
B. E. Philipp in Richter's Unterrichtlich geordneter Sammlung, 1. Abth. Nr. 35.
H. Rung (Kopenhagen, Reitzel) 3st.
Heinr. Wohlfahrt Op. 75. — o. N.

Seht, wie die Sonne dort sinket. 1849.
Friedrich Grübke Op. 3.
H. Marschner Op. 162.

Sei willkommen, lieber Frühling. 1848.
Emil Breslaur Op. 11.
H. v. F.: Die vier Jahreszeiten S. 4. 2st.
Eduard Rohde Op. 94.
Schletterer in: 48 Kinderlieder Nr. 3.

Seid mir gegrüßt, ihr deutschen Frauen. 1840.
Ferdinand Hüllweck Op. 3. 4st.
C. A. Mangold Op. 41. 4st.

Senket nicht die Blicke nieder. 1844.
Eduard Hille Op. 22.

Siehe, der Frühling währet nicht lang. 1852.
H. Esser Op. 48. 2st.
J. P. Gotthard (Hannover, Nagel) 2st.
C. Krebs in Lieder-Perlen, 2. Bd. 1. Heft Nr. 6.
A. Rubinstein Op. 32.

Sie leben noch, die etwas wollen. 1865.
H. M. Schletterer in H. v. F. Vaterlandsliedern Nr. 26.

Sie weiß es nicht, wie ich mich wiege. 1835.
Otto Claudius Op. 29. 2st.
Carl Eckert Op. 12.
Th. Kirchner Op. 1.
H. Kriger Op. 3.
F. Lachner Op. 81.
Ernst Pauer Op. 26.
C. G. Reissiger Op. 194. a. 2st.

So komm doch heraus ins Freie zu mir! 1842.
A. Reissmann Op. 12. 2st.
H. Rung (Kopenhagen, Reitzel) 3st.

So laßt mich blühen still allein. 1827.
Fr. Otto Op. 20. 4st.
E. W. Scholz (Breslau, Pelz).

So laßt mich denn zum Abschied sagen. 1847.
W. Tschirch: Der deutsche Sänger (Braunschweig, Weinholtz 1858) Nr. 3.

So leg den Winterschleier nieder. 1822.
A. Billeter Op. 20.
F. Hier. Truhn Op. 84.

So muß ich wieder von dir scheiden. 1857.
Schletterer in: Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 24.

So scheiden wir mit Sang und Klang. 1848.
F. Abt Op. 8. 3st.
Gustav Eggers Op. 4.
L. Erk in: Frische Lieder und Gesänge für gemischten Chor von F. Erk und L. Erk, 2. Heft Nr. 8. 4st.
Heinrich Esser Op. 55. 2st.
Gustav Jansen Op. 9. 4st.
E. Kuhn Op. 48. 3st. und 2st. (Schneider in Mannheim).
Carl Perfall (Leipzig, Breitkopf und Härtel) 4st.
Carl Reinthaler Op. 11. 4st.
Volkmar Schurig Op. 6. 2st.
W. Taubert Op. 168, für gemischten Chor.

So schlaf in Fried' und Ruhe! 1834.
D. Elster: Kindheit Nr. 35.
A. v. Rosenberg (Berlin, Trautwein).

So schlaf in Ruh! 1826.
F. Curschmann Op. 9.
D. Elster: Kindheit Nr. 44.
J. Heuchemer Op. 8. 4st.
Graben-Hoffmann Op. 66.
Franz Lachner Op. 81.
B. E. Philipp Op. 14. 4st.
Th. Täglichsbeck Op. 24.
W. Taubert Op. 124.
C. v. Winterfeld in H. v. F. 50 Kinderliedern Nr. 20.

So schlagen wir die Grillen todt. 1829.
F. W. Jähns Op. 26, auch im Arion 2. Bd. S. 109.
Julius Müller Op. 26.
Julius Möhring Op. 26.

So sei gegrüßt viel tausend Mal! 1844.
Franz Abt (Singfreund III, 3. Hug) 3st.
A. Billeter Op. 26, gem. Chor.
Emil Breslaur Op. 14.
F. G. Klauer Op. 9.
R. Schumann Op. 79.

So singen wir, so trinken wir. 1826.
Carl Bräuer Op. 251. 4st.
Jos. Labitzky (Carlsbad, Franiek).
H. Marschner Op. 108. 4st.
Im. Sauermann im Liederbuch für deutsche Künstler (Berlin 1833) Nr. 44.
J. H. Stunts Op. 56. 4st.
Th. Täglichsbeck Op. 18, auch in seiner Liederhalle, 2. Abth. 1. Bd. S. 2. 4st.

So trinken wir laetitiae. 1829.
Gust. Engel in: Neues Liederbuch für Studenten (Berlin, Stuhr) S. 54.
L. Lenz Op. 41. 4st.
Ernst Richter (Breslau, Carl Cranz) 4st.
Bernh. Scholz Op. 18. 4st.

So viel der Mai auch Blümlein beut. 1852.
Franz Abt Op. 157. mst. und Op. 275. mst.
L. Erk: Sangesblüthen Nr. 19. 4st.
Heinr. Esser Op. 51.
Eduard Hille Op. 22. 4st.
C. Krebs Op. 172; auch mit engl. Uebersetzung.

So viel Flocken als da flimmern. 1829.
Franz Abt Op. 81. 4st. und 3st.
Dav. Herm. Engel Op. 11.
M. H. Schmidt in: Das singende Deutschland Nr. 269.

So ziehn wir durch die ganze Welt. 1851.
H. v. F.: Soldatenleben (Berlin, C. W. Krüger 1852) Nr. 20.

Soll ich müssig sein und klagen. 1833.
Martin Blumner.

Soll ich von den Freuden scheiden. 1825.
Rob. Radecke Op. 9.
E. Richter Op. 1.

Spitzchen, Spitzchen, tanz einmal. 1848.
R. Kroll: Die Kinderstube S. 65 (Hildburghausen).

Stand uf, stand uf, mi Hirtebueb. 1823.
Franz Abt Op. 80.

Sternlein, hättest du ein Herz. 1826.
Lorenz Lehmann Op. 37.
A. Methfessel: Guirlanden Nr. 48.
Ernst Pauer Op. 26.

Stiller Ernst und Trauer lag. 1827.
C. Evers Op. 21.
H. Marschner Op. 86.
Carl Wilhelm Op. 25.

Stolz die Blumen heut' ihr Haupt erheben. 1845.
Gustav Jansen Op. 6.
Heinr. Sattler: Der jugendliche Sängerchor, 1. Abth. Nr. 59.

Stumm ist der Schmerz und stumm das Hoffen. 1833.
Ferd. Gumbert Op. 50.
F. W. Jähns Op. 20, mit einer zweiten Strophe vom Componisten.
H. Proch Op. 121, mit ganz verunstaltetem Texte.
J. H. Stuckenschmidt in Täglichsbeck's Orpheon, 6. Bd. S. 2.

Summ, summ, summ! 1835.
C. H. Hampel: Die singende Jugend Nr. 51. 2st.
Franz Lachner Op. 33.
H. Rung (Kopenhagen, Reitzel) 3st.
Ferdinand Schultz (Trautwein).
Eduard Tauwitz Op. 30. 4st.
Benedict Widmann: Frühlingsblumen Nr. 18.

Summe, summe! kühl und labend. 1825.
E. Richter in: Die kleine Liedertafel zu Breslau. 4st.

Tausend Rosen blühen jeden Tag. 1830.
G. Fischer (Breslau, Cranz) 4st.

Tod dem Alten, Tod dem Neuen. 1840.
H. M. Schletterer in H. v. F. Vaterlandsliedern Nr. 11.

Thränen hab' ich viele, viele vergossen. 1842.
H. Esser Op. 58. 2st.
H. Rung (Kopenhagen, Reitzel) 3st.

Trarah, trarah, mit Hörnerschall. 1828.
M. Blumner Op. 9. 4st.
H. v. F.: Soldatenlieder (Mainz 1851) Nr. 10.
Lorenz Lehmann Op. 29.
J. H. Stunts Op. 56. 4st.
A. Zöllner in: Klauer's Volksliedertafel, 3. Heft Nr. 1. 4st.

Träum' ich oder wach' ich wieder. 1856.
Christoph Struck Op. 21.

Trennt uns Glauben, Streben, Meinen. 1849.
W. A. Mozart in H. v. F. Vaterlandsliedern Nr. 4. 4st.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Hundert auserlesene deutsche Volkslieder mit Begleitung des Claviers. Gesammelt und bearbeitet von **Friedrich Seidel.** 3. verbesserte Auflage. Weimar, B. F. Voigt. 1876. 221 Seiten 8.

Der verdiente Weimarische Musiklehrer Wilh. Wedemann, der wohl noch Manchem durch seine Clavierlehre erinnerlich

ist, veranstaltete auch eine Sammlung von auserlesenen deutschen Liedern oder Volksliedern mit Clavierharmonie, und Herr Seidel liefert hier einen ergänzenden Appendix dazu, weil »in den letzten zwei Jahrzehnten der Volksgesang eine grössere Pflege und Ausbreitung denn je gewonnen hat und in dieser Zeit so viele gute Lieder gedichtet und componirt worden sind, dass die Wedemann'sche Sammlung, die ihr Herausgeber mit dem Erscheinen des dritten Heftes (1841) für geschlossen erklärte, heute als unvollständig erscheint.« Es erscheint hier also der Kern dessen, »was die Neuzeit geschaffen« nebst manchem Aelteren und Alten. Hauptsächlich sind die patriotischen Lieder berücksichtigt, was sich übrigens in einer Zeit, die so etwas durchgemacht hat wie die unsrige, von selbst versteht. Alles hier Gebotene wird Kindern keine Schwierigkeit machen. Der Begriff »Volkslied« ist nun einmal nicht abzugrenzen, Erinnerungen dagegen werden auch wenig helfen; wir müssen aber doch sagen, dass auf ein Ding, welches Geschmack heisst, ein bischen mehr Rücksicht zu nehmen ist, als bisher. Was wir auch in jüngsten Jahren an Liedern zusammen gedichtet und gesungen und welche Fortschritte wir dabei gemacht zu haben glauben mögen, im Geschmack sind wir zurück gekommen. Nummero Eins ist ein Rutscher von Gungl als »Soldaten-Abmarsch« zu singen, und dergleichen kommt mehr vor. Die Säuberung wäre leicht, denn an schönen, reinen, geschmackvollen Stücken ist kein Mangel.

Einige Monate nach Obigem publicirte dieselbe Verlagshandlung die 12. Auflage einer weitverbreiteten Collection:

Wilh. Wedemann's 150 Kinderlieder mit Begleitung des Claviers. 12. vermehrte und verbesserte Auflage herausgegeben von **Friedr. Seidel.** Weimar 1877, B. F. Voigt. 164 S. quer-4. Pr. M. 4.

»Eine Ergänzung zu jeder Clavierschule« steht auch noch auf dem Titel; zu jeder Gesangschule wohl ebenfalls. Es ist dieses die oben genannte Sammlung, zu welcher Seidel's 100 Volkslieder den Appendix bilden. Wedemann brachte aber ursprünglich drei Hefte auf den Markt, jedes zu hundert Liedern, macht zusammen 300, und diese Hefte gelangten zum Theil bis zu elf Auflagen. Nun aber, meinten Verleger und jetziger Editor, sei ihre Zeit vorbei, deshalb sind 100 Stücke davon behalten, 200 gestrichen, 50 andere hinzugesetzt, das Ganze ist in Ein Heft gebracht und als zwölfte Auflage bezeichnet. Mit Vergnügen bemerken wir in demselben den klaren deutlichen Musiktypendruck, der vor dem Stich jetzt vielfach zurück tritt, obwohl er namentlich für solche Werke gewiss der passendste bleibt. Diese 150 bilden so zu sagen die erste Stufe, denen sich Herrn Seidel's Hundert als für die reifere Jugend und für Erwachsene berechnet anschliessen. Unsere Empfehlung gilt namentlich dieser älteren Sammlung. Nur das leidige Unterlegen neu geschmiedeter Reime unter altbekannte Melodien, welches in Sammlungen für die Jugend so vielfach geschieht, will uns garnicht gefallen. Es sollte nur dort stattfinden, wo der Originaltext schlechterdings nicht zulässig ist. Aber wie oft mag dieser Fall eintreten? Gewiss sehr selten. Was soll es aber um des Himmels Willen bedeuten, wenn der Händel'sche Gesang »Seht, er kommt im Siegesglanz« aus Judas Makkabäus oder Josua, hier mit einem Text »Des Herrn Einzug« — »Tochter Zion freue dich« gesungen wird! Ist das vielleicht geschehen zur Förderung des »wohlthätigen Einflusses von Poesie und Musik auf die Bildung jugendlicher Gemüther«, wovon in der Vorrede gesprochen wird? Ein Gungl'scher Tanz wird in ein ziemlich rohes Kriegslied verwandelt, — hier aber, wo die edelste kriegerische Stimmung auf eine wahrhaft poetische Weise zum Ausdruck kommt, wird eine geistliche Banalität an ihren Platz gesetzt! Gehört in die Rubrik der offenbaren Geschmacklosigkeiten. Nach dieser Seite hin müssen die Veranstalter solcher Sammlungen sich also noch bemühen, einen Fortschritt zu machen. Und einen zweiten darin, dass die schönen Gesänge anderer Völker mehr verwerthet werden; auf sich selbst beschränken ist keine Kunst, das können die Chinesen auch.

Clavier-Concerte alter und neuer Zeit, herausgegeben von **Carl Reinecke.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Folio. (1876.)

Erster Band: 6 Seiten Vorwort und 195 S. Musik. Pr. M. 10.

Zweiter Band: 208 Seiten Musik. Pr. M. 10.

Eine umfängliche Sammlung, welche auf drei ansehnliche Foliobände berechnet ist, von denen der dritte auch wohl in einigen Monaten erscheinen wird. Der Herausgeber hat die Stücke »Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet« und auch fast zu allen Concerten Cadenzen componirt, welche zwar hier an Ort und Stelle nicht beigedruckt, aber doch im Verlage von Breitkopf und Härtel separat erschienen sind, so dass Jeder sie erhalten kann, der Gebrauch davon machen will. Die Sammlung ist also in jeder Hinsicht dem Spieler handgerecht gemacht.

Dreizehn Componisten sind in dieser Collection vertreten: Bach, Beethoven, Chopin, Dussek, Field, Henselt, Hummel, Mendelssohn, Mozart, Reinecke, Ries, Schumann und Weber. Nach dem Titel »aus alter und neuer Zeit« erwarteten wir anfangs etwas anderes, nämlich eine mehr stufenweis fortgehend geschichtliche Sammlung; so wie sie jetzt ist, steht Bach, der natürlich den Anfang macht, mit seinem bekannten D moll-Concert (S. 3—24) sehr isolirt da. Auf ihn würde hier der Zeit nach erst Mozart folgen, es beginnt aber vor ihm S. 27 Dussek mit dem ersten Satze seines D moll-Concertes, darauf lässt sich Field vernehmen, ebenfalls nur mit einem ersten Satze. Dann kommt zunächst Beethoven mit dem ganzen C dur-Concert, welches in Wirklichkeit S. 63—94 einnimmt, will man indess dem Verfasser des Titels glauben, so würde dieses Concert erst mit S. 163 beginnen und den Band beschliessen, was uns auch ganz passend erschienen wäre, aber doch nicht der Fall ist. Der Verfasser des Titels und der Ordner der Sammlung scheinen also diesmal nicht in wünschenswerther Uebereinstimmung gearbeitet zu haben. Nach Beethoven beginnt endlich Mozart S. 95 und musicirt mit drei Concerten bis zu Ende des Bandes. Man sieht also, Herr Reinecke hat sich um eine feste, Jedem sofort einleuchtende Ordnung nicht eben viel den Kopf zerbrochen und so kann man jetzt nur sagen, dass der erste Band schöne Werke liefert von Menschen, die sämmtlich schon gestorben sind.

Der zweite Band enthält sechs vollständige Concerte. In der Ordnung oder Nichtordnung ist er dem ersten gleich; hier folgen sie so auf einander: Beethoven (1), Mendelssohn (2), Hummel (2), Ries (1).

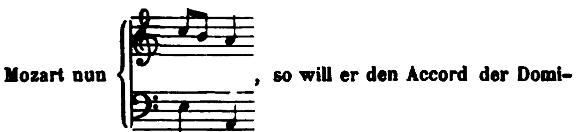
Den ersten Band hat der Herausgeber mit einem Vorworte versehen, welches von ziemlicher Länge ist und über Vieles erwünschte Auskunft giebt. Ueber Zweck und Inhalt der ganzen Sammlung erfahren wir indess nur, dass der vollständig vorliegende Stoff ein solcher sein wird, welcher »von den ersten Anfängen der Kunstfertigkeit bis zur höchst entwickelten Virtuosität leitet, ohne dass jedoch die Concerte in ihrer Reihenfolge streng progressiv geordnet wären.« Etwas Derartiges erwarteten wir auch zu finden, als wir die Sammlung zur Hand nahmen; aber aus den obigen Bemerkungen muss schon klar geworden sein, dass die Reihenfolge nicht nur nicht streng progressiv, sondern überhaupt nicht progressiv, sondern einfach willkürlich ist und dass von einem Vorlegen der ersten Anfänge der Kunstfertigkeit bis hinauf zu den höchst entwickel-

ten Stufen der Virtuosität ebenfalls nicht die Rede sein kann, denn zu einer solchen Progression fehlen hier die Anfänge und viele Mittelglieder. Wir wollen aber nicht versäumen sofort zu bemerken, dass dieses Fehlen nach unserer Ansicht für die Sammlung kein erheblicher Mangel ist, da noch die Frage wäre, ob eine ernsthafte Ausführung des angegebenen Programmes auch eine so allgemeine Zustimmung finden würde, wie sie zur Herstellung einer umfassenden und doch billigen Sammlung erfordert wird. Aber man hätte vermeiden können, etwas zu verheissen, was zu leisten nicht einmal ernstlich versucht wurde. Wie man sieht, liefert der erste Band ältere Stücke, in denen Mozart mit Recht hauptsächlich zu Worte kommt. Der zweite oder mittlere Band behandelt die mittlere Periode, wobei Hummel und Mendelssohn den Ton angeben. Der Schlussband endlich wird vorzugsweise gegenwärtige Tonsetzer behandeln (letzteres *cum grano salis* zu verstehen). Hiermit sind wir vollkommen zufrieden, es lag durchaus keine Ursache vor, mehr zu versprechen als geleistet werden sollte und konnte. Man muss in dieser Hinsicht billig sein und die Anforderungen an Sammlungen, welche ihre Auslese bis in die Gegenwart erstrecken, nicht zu hoch stellen. Der Herausgeber sagt selber, um etwaigen falschen Auffassungen vorzubeugen, dass die Sammlung sich selbstverständlich auf diejenigen Concerte beschränken musste, welche der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel den Rechtsverhältnissen gemäss zugänglich waren und dass demgemäss manche Concertstücke, welche allgemein als vortreffliche Studienwerke betrachtet werden müssen, aus solchen äusseren Gründen nicht aufgenommen werden konnten.« So ist es, aber deshalb sollte man »falsche Auffassungen« nicht durch unausführbare Versprechungen geradezu hervorrufen. Sammelwerke moderner Musik haben in unserer Zeit einen schweren Stand, das ist in diesen Blättern schon öfter hervor gehoben. Die Moral davon ist, dass der Käufer mit dem zufrieden sein muss, was ihm geboten werden kann, und zweitens, dass man mit dem Sammlungen-Machen etwas sparsamer sein sollte, als gegenwärtig der Fall ist. Kleine instructive Leitfaden für specielle Fächer mit Angabe der Literatur genügen vollkommen, und solche sind durch kein Pressgesetz verboten.

In dem Vorwort des Herausgebers erhält der Spieler manchen beherzigenswerthen Wink und viele solide Vortragsregeln, meistens aus Hummel's Clavierschule und von anderen Autoren entlehnt, wodurch das Vorwort etwas zusammen geflickt erscheint. Ein so erfahrener, gewandter und geschmackvoller Spieler wie Herr Reinecke sollte wohl etwas zusammenhängend Eignes und Andern zum Muster Dienendes zu Papier bringen können, wenn er sich nur die Zeit dazu nehmen wollte. Aber vielseitige Schnellarbeit und daraus entspringende Flüchtigkeit ist es eben, was die gesättigte Erschöpfung und mustergültige Durchdringung Eines Gegenstandes hindert. Der Herausgeber macht keinen »Anspruch darauf in Betreff der Nüancirung und Phrasirung stets das einzig Richtige und Unanfechtbare getroffen zu haben, doch ist er sich bewusst, sich seiner Aufgabe mit Liebe und Sorgfalt unterzogen zu haben und glaubt auch anderweitig bewiesen zu haben, dass ihm im grossen Ganzen ein richtiges Gefühl zur Seite steht.« Gegen dieses bescheidene Selbstlob haben wir weiter nichts einzuwenden, als dass es ebenso mässig stilisirt als unklar gedacht ist. Wie das richtige Gefühl beschaffen ist, welches ihm im grossen Ganzen zur Seite steht, davon legen wir hier noch eine Probe vor. Das Larghetto des Mozart'schen D dur-Concertes ist stellenweise nur zweistimmig ausgeschrieben, Oberstimme und Bass. Herr Reinecke sagt S. 176 in einer Anmerkung: »Da es wohl nicht angezweifelt werden kann, dass Mozart beim Vortrage seiner Concerte die Cantilene in seinen getragenen Sätzen durch Verzierungen mannigfacher Art bereicherte, so hat der Bearbeiter versucht Derartiges in möglichst discreter Weise hinzuzufügen.« Hier einige Takte von Mozart und des Bearbeiters Auslegung darunter:



(S. 177.) Wir sind mit dem Herausgeber völlig einverstanden, dass Mozart seine zwei Stimmen nicht so leer spielte, wie sie hier geschrieben stehen, dass er nicht nur die Cantilene durch mannigfache Verzierungen bereicherte, sondern auch die Bassstimme harmonisch füllte. Man kann solche Stellen ansehen als die letzten Ausläufer einer früher allgemein üblichen Compositionsweise, welche sich mit der Aufzeichnung von Bass und Oberstimme begnügte, die harmonische Ausfüllung dem Cembalisten, die Verzierung der Cantilene dem Sänger oder Spieler überlassend. Und damit gewinnen wir zugleich den richtigen Standpunkt, von welchem aus diese Musik stilistisch verstanden werden kann. Sie ist unvollständig in der Ausführung, aber nicht in der Composition; alle wesentlichen Töne sind notirt. In der Ausführung können dieselben oben wie unten nach Gefallen verlegt und verbrämt, dürfen aber niemals unkenntlich gemacht oder gar getilgt werden. Der einfache musikalische Verstand muss Jedem sagen, dass dieses die richtigen Grundsätze sind; denn wenn die früheren Meister Compositionen oder Theile derselben in einer unvollständigen Weise zu Papier brachten, so konnten sie mit dem wirklich davon Aufgezeichneten den Ausführenden doch nur sagen wollen, was als wesentlich unter allen Umständen zu erhalten war. Schreibt Mozart nun



, so will er den Accord der Dominante haben und darauf den der Tonika mit dem Grundton im Basse; wie der Spieler es ausführen will, ist ganz seine Sache. Wenn der Herausgeber dieses aber so ändert, wie wir im

obigen Beispiele angegeben haben, so hat er Mozart's Musik nicht ausgelegt sondern zerstört. Dasselbe müssen wir von der Begleitfigur in Achteln sagen, welche jetzt die ganzen Basstakte ausfüllt. Hatte Mozart etwas Derartiges im Sinne, so hätte er sicherlich keine Pausen gesetzt. Hat er sich doch die Mühe genommen, in den meisten Takten einen bewegten Bass in der einfachsten Weise auszuschreiben, warum sollte er es hier nicht gethan haben, wenn er ihn wirklich haben wollte! Aber er wollte ihn an diesem Orte eben nicht haben; seine Pausen sind so deutlich und so maassgebend für uns, wie seine Noten. Der künstlerische Grund, warum er die Stelle so schrieb, ist auch einleuchtend. Er wollte einen Contrast haben zu der bisher etwas gleichförmigen Belebtheit. Dabei sollte die rechte Hand ihre Kunst zeigen in einem schönen Gesange und in der Erfindung geschmackvoller Verzierungen, die Linke aber in Accordgriffen, von Pausen durchbrochen. In der Ausschmückung der Singstimme kann man hierbei kaum zu weit gehen, jedenfalls noch weiter als Herr Reinecke gegangen ist. Als Beispiel dessen, was wir meinen, können seine beiden letzten Takte des Mozart'schen Solo angeführt werden (S. 179, Takt 3 u. 4), und wir nehmen um so lieber auf dieselben Bezug, weil noch immer die Meinung besteht, dass eine stilvolle Ausführung in der hier geforderten Weise dürftig und leer klinge im Vergleich zu dem, was die moderne Virtuosität bei einer freieren Behandlung der alten Vorlagen bieten könne. Gerade das Umgekehrte ist der Fall. Die alten Werke werden erst dann voll und schön klingen (vorausgesetzt dass sie an sich schön sind), wenn man sie auf dem Grunde lässt, auf welchen sie sich selber gestellt haben, und Herr Kapellmeister Reinecke wäre durch seine reiche Erfahrung wie durch seine Geschicklichkeit als Spieler und als Tonsetzer ganz der rechte Mann, ihnen Genüge zu thun, wenn er nur wollte. Wir empfehlen den beregten Gegenstand seinem Nachdenken, die vorliegende Sammlung aber allen vorgeschrittenen Spielern als die beste, billigste und vollständigste welche vorhanden ist.

Berichte.

Leipzig, 10. November.

Sehr erfreulich war für uns die Wiederaufnahme des Chorwerkes »Odysseus« von Max Bruch, welches im sechsten Gewandhausconcerte am 9. November vorgeführt wurde. Wenn man diesem Werke einestheils Mangel an organischer Einheit, anderntheils wieder Monotonie in den Solonummern vorwirft, so thut man demselben sicher in erster Hinsicht in so fern Unrecht, als sich dasselbe unter dem Titel »Scenen« gleich von vornherein als eine Reihe von Einzelbildern ankündigt. Als solche legt es aber eine Vergleichung mit Preller's gleichnamigem Gemäldecyklus nahe. Wenn man bei Bruch auch nicht jene Harmonie in der Durchführung der Grundstimmung, jene strenge Einheit und klare Plastik der Conception, sowie die scharfe individuelle Charakteristik wie bei Preller findet, so haben wir doch immerhin in dieser Tonschöpfung ein im grossartigen Stile angelegtes Werk vor uns, für dessen Vorhandensein, wie für dessen Vorführung wir gleich dankbar sein können. Sind es die Chöre, durch die uns Bruch's Composition imponirt, so bringt dieselbe doch auch in den lyrischen Nummern des zweiten Theiles gar Manches, was sich dem Gemüthe tiefer insinuirt. In lebhafter Erinnerung waren uns z. B. noch von Frau Joachim her, die die erste Vorführung des Werkes durch ihren Gesang verherrlichte, die Wiedersehensscene und »Penelope's Trauer« geblieben. Die Solopartien waren in der diesmaligen Aufführung durch die Damen Frl. Gabriele Spindler aus Dresden, Frau Marie Lissmann-Gutzschbach, Frl. Petzold, Türck, Degener und Schultze, sowie durch die Herren Schelper, Pielke und Ress vertreten. Von Frl. Spindler's Penelope kann man nicht gerade sagen, dass sie auf griechischem Kothurn gestanden habe. Die genannte Sängerin zeigte sich zwar musikalisch fest, ihre Stimme klang aber nicht edel; ebenso liess ihre Vortragsweise kein tieferes Eingehen auf den Geist der Composition erkennen. Herr Schelper war für Herrn Carl Hill, der anfänglich für die Partie des Odysseus bestimmt gewesen, eingetreten und führte die letztere (ohne Probe) mit grosser Wärme und Gewissenhaftigkeit durch. Die übrigen Partien erfreuten sich gleichfalls einer recht guten Besetzung. Was die gesammte Ausführung anlangt, so griff diesmal Alles lebendiger und exacter ineinander als bei der ersten Aufführung des Werkes am 11. December 1874. Die Chöre sassen fest und entfalteten eine schöne Klangfülle, auch liessen Intonation und Textsprache kaum etwas zu wünschen übrig. Das Orchester war, wie immer, vorzüglich und bewies seine künstlerische Tüchtigkeit namentlich durch das sichere Erfassen der überaus wechselreichen Tempi und Taktarten. Die Aufführung war demnach eine recht gute, der gegenüber sich das Publikum wohl noch etwas anerkennender und theilnahmsvoller hätte zeigen können, als dies der Fall war.

Leipzig, 20. November.

In der vergangenen Woche waren hier vier grosse Concerte angezeigt: Die Aufführung der Haydn'schen Schöpfung in der hiesigen Thomaskirche durch die Singakademie (den 13. Nov.), das dritte Abonnementconcert der Euterpe (den 14. Novbr.), das siebente Gewandhausconcert (den 16. Novbr.) und die zweite Kammermusiksoirée (den 18. Novbr.). Die beiden Concerte in der Euterpe und dem Gewandhause hatten das mit einander gemein, dass in ihnen ungewöhnlicher Weise keine Gesangsvorträge vorkamen und beide zwei Theater- respective Balletmusiken brachten; ersteres Bacchanale »Der Venusberg«, neu hinzucomponirte Scene zu dem Tannhäuser von Richard Wagner, letzteres »Bajaderentanz« und »Lichtertanz der Bräute von Kaschmir« aus »Feramors« von A. Rubinstein, welche beide hier bereits bekannt waren — das Bacchanale durch die Aufführung im Theater und die beiden Nummern aus Feramors durch deren Vorführung im fünften Gewandhausconcerte, den 11. Nov. 1875. Nicht neu war ferner auch die Symphonie von Hermann Goetz (siehe Besprechung in Nr. 6 und 46 d. Bl., Jahrg. XI), die neben Beethoven's Ouvertüre in C-dur Op. 115 noch in dem erwähnten Euterpeconcerte zu Gehör kam. In demselben hatten wir auch die Freude, einen lieben, früher unserm grossen Orchester angehörenden Künstler, den fürstl. Sondershausen'schen Kammervirtuos Herrn Louis Lübeck, hier begrüssen zu können. Derselbe zeigte in R. Volkmann's Amoll-Concert und in einer Romanze für Violoncello von J. Lübeck, wie unterthan ihm Bogen und Finger geblieben sind. Von schöner und bestrickender Qualität ist besonders sein Ton, der mit der maassvollen, eleganten und empfindungsvollen Vortragsweise der Solisten herrlich harmonirt. Der liebenswürdige Künstler fand darum auch die wärmste Aufnahme seitens des Publikums. — In dem siebenten Abonnementconcerte im Gewandhause bestanden die Orchesterwerke in W. A. Mozart's Symphonie D-dur (ohne Menuett), der Serenade für Streichorchester (F-dur) von Robert Volkmann und in den beiden bereits erwähnten Nummern der Balletmusik aus »Feramors« von Anton Rubinstein, welche Sachen alle vorzüglich gespielt wurden. Einen seltenen und zugleich ausgezeichneten Gast sahen wir in Herrn Henri Wieniawski, welcher uns Beethoven's Violinconcert, *Airs hongrois* von F. W. Ernst und das Präludium aus der sechsten Sonate (für Violine allein) von Joh. Seb. Bach vermittelte. Unter allen lebenden Geigern der ausgesprochenen virtuosen Richtung ist wohl kaum Einer, der Bach und Beethoven mit solcher natürlichen Wärme und Noblesse zu interpretiren versteht wie Wieniawski. Da ist nichts, was an die Grenze des Könnens erinnerte und nichts, was nicht den Stempel vollkommener Meisterschaft an sich trüge. Sein wundervolles Spiel fand lauten Wiederhall bei den entzückten Hörern und wird bei denselben auch sicher nicht so bald aus dem Gedächtniss schwinden. — Die zweite Kammermusiksoirée brachte uns Werke von den beiden Grossmeistern der Tonkunst: Streichquartett (Op. 77 Nr. 2) von Haydn, Quartett (Op. 130, B-dur) von Beethoven und die Violoncell-Sonate (Op. 22) von dem Altmeister Hiller, welche neben den beiden Quartetten recht freundlich aufgenommen wurde. Die betheiligten Herren hiessen: Kapellmeister Reinecke, Concertmeister Schradieck, Schröder, Thümer und Haubold. Das Ensemble war ohne jeden Fehl.



ANZEIGER.

[209]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Beethoven, L. van, Symphonien für Orchester. Für das Pfte. zu 4 Händen mit Begleitung von Violine und Violoncell bearbeitet von C. Burchard.
Nr. 9. Op. 125. Dmoll. M. 19. 50.
Chopin, F., Mazurkas für Vcell. mit Pianofortebegleitung bearbeitet von C. Davidoff. 2 Bände. 4. **Roth cart.** n. M. 7. 50.
Christgabe. Alte und neue Weihnachtslieder nebst einer Beilage vierhändiger Weihnachtsmusik, ausgewählt von Carl Reinecke. kl. 4. **Blau cart.** n. M. 3. —.
Haydn, Jos., Sonaten für Pfte. u. Violine, für Pfte. u. Vcell. übertragen von Fr. Grützmacher.
Nr. 8. Gdur (mit Flöte oder Violine). M. 3. 25.
Heller, Stephen, Op. 141. **4 Barcarolles** pour Piano. M. 2. 75.
Hofmann, H., Op. 86. **Fünf Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. M. 3. —.
Holstein, F. v., Aus der Oper **Der Haideschacht.**
Nr. 1. Arie. (Valborg) »Mag auf Erden nichts bestehen«. — 2. Lied. (Björn) »Lustig zieht der Sommerwind«. — 3. Scene. »Wo bleibt ihr noch?« und Lied (Helge) »Wohl steht in meiner Kammer«. — 4. Tanz. (Dalspolska.)
Für Pfte. u. Violine übertragen von J. N. Rauch. M. 3. 50.
—— Aus derselben Oper:
Nr. 1. Introduction. (Ellis, Björn) Lass uns leise. — 2. Romanze. (Ellis) Einst als im Abenddämmerschein. — 3. Tanz. (Dalspolska.) — 4. Terzett. (Valborg, Björn, Stirson) Dich zu zwingen.
Für Pfte., Violine u. Vcell. übertragen von J. N. Rauch. M. 5. —.
Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pfte. Dritte Reihe.
Nr. 216. **Breitkopf, B. Th., Die Nacht.** Gern verlass ich diese Hütte. (Goethe's erstes Liederbuch 1770.) M. —. 50.
Matthison-Hansen, G., Op. 1. **3 Charakterstücke.** Abendlied. Humoreske. Notturno, für das Pfte. M. 2. —.
—— Op. 2. **3 Mazurkas** für das Pfte. M. 2. —.
Meister, Unsere. Band 1. **Sammlung** auserlesener Werke für das Pfte. (Originale und Bearbeitungen) von W. A. Mozart. gr. 8. **Roth cart.** n. M. 3. —.
Mendelssohn Bartholdy, F., Ouverturen für Orchester. Arrang. für das Pfte. zu 4 Händen mit Begleitung von Violine u. Vcell. von Carl Burchard.
Op. 36. **Paulus.** M. 2. 25.
—— **Sämmtliche Ouverturen** für Orch. Arrang. f. 2 Pfte. zu 8 Hdn. Quer-4. 2 Bände. (Pfte. I. u. II.) **Roth cart.** n. M. 18. —.
Raff, Joachim, Op. 9. **Introduction et Rondeau** pour le Piano. Nouvelle Edition, entièrement transformée par l'auteur. M. 2. 75.
Reinecke, C., Op. 45. **Der vierjährige Posten,** Oper in einem Akte. Klavierauszug. Neue revidirte Ausgabe. M. 10. 50.
—— Op. 87. **Cadenzen** zu classischen Pianoforte-Concerten.
Nr. 18. Zu Mozart's Concert Nr. 1. Bdur zum ersten Satze. M. 1. —.
Nr. 19. do. do. do. zum letzten Satze. M. —. 75.
—— **6 Altfranzösische Volkslieder** für gemischten Chor bearbeitet. Partitur und Stimmen M. 2. 50.
Rietz, Jul., Op. 42. **Sonate** für Pfte. u. Flöte (oder Violine).
Ausgabe für Pfte. und Flöte. M. 6. —.
Ausgabe für Pfte. und Violine. M. 6. —.
Schumann, R., Op. 130. **Kinderball.** 6 leichte Tanzstücke für das Pfte. zu 4 Händen. Arrang. für Pfte. u. Violine. M. 3. 75.
—— Op. 132. **Mährchenerzählungen.** 4 Stücke für Clarinette, (ad libitum Violine) Viola und Pfte. Für das Pianoforte übertragen von Ludwig Stark. M. 3. —.
Wagner, R., Isolden's Liebestod. Schluss-Scene aus »Tristan und Isolde« für 2 Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von A. Pringsheim. M. 4. 50.

[210] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Barth, Richard, Op. 4. **Neue deutsche Tänze** für Pianoforte zu vier Händen. 4 M.

[211] Concertinstituten und Gesangvereinen empfehle ich zu **Weihnachts- und Neujahrs-Aufführungen** folgende in meinem Verlage erschienene Werke:

Christnacht

Cantate von Aug. v. Platen
für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte
componirt von

Ferd. Hiller.
Op. 79.

Für Orchester instrumentirt
von
Eugen Petzold.

Partitur 7 M. 50 Pf. Clavier-Auszug 4 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 7 M. 50 Pf. Solo-Singstimmen 80 Pf. Chorstimmen: Sopran 50 Pf., Alt I und II à 30 Pf., Tenor I und II, Bass I und II à 50 Pf.

Weihnachts-Cantate

zur Festfeier auf Gymnasien, Seminarien, Real- und höheren Bürgerschulen für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte
componirt von

Theodor Rode.
Op. 30.

Clavier-Auszug und Stimmen 3 M. 75 Pf. Stimmen einzeln à 30 Pf.

Neujahrslied

von **Friedrich Rückert**
für Chor mit Begleitung des Orchesters componirt von

Robert Schumann.
Op. 144.
Nr. 9 der nachgelassenen Werke.

Partitur 18 M. Clavier-Auszug 8 M. Orchesterstimmen 11 M. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 1 M.

Leipzig und Winterthur. *J. Rieter-Biedermann.*

[212] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Compositionen und Bearbeitungen für das Pianoforte zu zwei Händen von Sigismund Blumner.

	M.	Pf.
Gavotte und **Bourrée** in Esdur	1	50
Mazurek in Bmoll	1	50
Wiegenlied in Bdur	1	50
Menuett aus der Militärsymphonie von *J. Haydn*	1	25
Menuett aus der Symphonie in Ddur von *J. Haydn*	1	50
Menuett aus *Mozart's* Divertimento in Ddur (als Legato-Octaven-Etude zu verwenden)	1	50
Variationen in Gdur für das Pianoforte zu vier Händen von *W. A. Mozart*. Zum Concert-Vortrag zweihändig arrangirt	2	—
Variationen über ein Originalthema zu vier Händen von *Franz Schubert*, Op. 35. Für das Pianoforte zu zwei Händen eingerichtet	3	—
Menuett aus dem Octett Op. 166 von *Franz Schubert*	1	50
Zwei Polonaisen zu vier Händen von *Franz Schubert*. Für das Pianoforte zu zwei Händen eingerichtet.		
Op. 61 Nr. 5. Adur	1	25
Op. 75 Nr. 3. Edur	1	50

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. December 1876. **Nr. 49.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber einige in den neuesten Ausgaben der Don Giovanni-Partitur verschieden interpretirte Stellen. — Zur Erinnerung an Dr. Hermann Härtel. — Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern. (Fortsetzung.) — Berichte (Karlsruhe, Hamburg). — Anzeiger.

Ueber einige in den neuesten Ausgaben der Don Giovanni-Partitur verschieden interpretirte Stellen.

Von
Bernhard Gugler.

Die in Nr. 34 dieser Zeitung enthaltene, mit *Chr.* unterzeichnete Anzeige des »Nachworts« zu der von mir besorgten Ausgabe schliesst mit einer Einladung an mich, bezüglich der bekannten in der Ouvertüre vorkommenden Violinstelle (12. und 13. Takt des *Allegro*) die Vertheidigung der hergebrachten und von mir adoptirten Lesart



selber zu übernehmen. Ich folge der Einladung gern, wenn auch verspätet, da mir jene Nummer erst im October, nach Heimkehr von einer längeren Ferienreise, zu Gesicht kam. Die Gelegenheit benützend, will ich dann kurze Erörterung einiger anderen Stellen anhängen.

In der Vorrede zu meiner Partitur-Ausgabe habe ich (S. X) über den zweiten der obigen Takte bemerkt:

> »Im Autograph fehlt an der ersten Violine vor der zweiten »Note das ♭, jedenfalls nur aus Versehen. Für das herkömmliche ♭ sprechen naheliegende musikalische Gründe; »auch lässt sich aus Mozart's sonstiger Gewohnheit und »Vorsicht mit Sicherheit schliessen, dass, hätte er *h* gewollt, der Note ausdrücklich ein ♮ vorgesetzt worden »wäre, obwohl das *b* des vorangehenden Taktes nicht in »der ersten, sondern in der zweiten Violine liegt.«

Herr Dr. Rietz dagegen hat sich nicht blos für das *h* der ersten Violine entschieden, sondern auch im voranstehenden Takt an der zweiten Violine das Erniedrigungszeichen beseitigt. Einerseits die einschneidende Bedeutung der Neuerung, andererseits die Autorität, welche Rietz mit Grund in der musikalischen Welt geniesst, werden eine genauere Begründung der aus meiner Vorrede angeführten kurzen Sätze rechtfertigen.

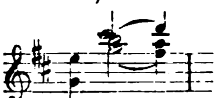
Wer das Autograph nicht kennt, möchte glauben, die Frage müsse sich aus dem weiteren Verlauf der Ouvertüre leicht entscheiden lassen, da ja die Stelle wiederkehrt. Leider aber hat Mozart die ganze Wiederholung des ersten *Allegro*-Absatzes unausgeschrieben gelassen, nur mit »*Dal segno,* 24 Takte« auf diesen Absatz zurückgewiesen.

Es scheint demnach, dass an d r e i Möglichkeiten gedacht werden könnte: 1) zweite Violine *b*, erste *h*; 2) beidemal *b*; 3) beide Violinen *h*. Glücklicherweise ist die letztere Möglichkeit durch das Autograph selbst ausgeschlossen, so dass nur die beiden ersten gegeneinander abzuwägen bleiben. Rietz sagt im Vorwort seiner Ausgabe (S. XI) in Betreff der z w e i t e n Violine:

> »Das Zeichen, welches vor der Note *h* im Autograph sicht- »bar ist, ähnelt überhaupt keinem ♭ und namentlich »keinem der andern von Mozart in der Partitur geschrie- »benen, es sieht eher wie ein a u s g e s t r i c h e n e s ♭ aus »und ich bedaure, das Zeichen nicht genau nachgebildet »zu haben, um es hier veranschaulichen zu können.«

Diese Angabe hatte mich überrascht, da mir gar nichts dergleichen aufgefallen war. Daher erlaubte ich mir, ehe ich mein »Nachwort« schrieb, Frau Viardot-Garcia auf die Angabe aufmerksam zu machen und um genaue Einsichtnahme der betreffenden Stelle im Autograph zu bitten. Der Bitte wurde mit der oft bewährten Güte entsprochen; die schriftliche Antwort (welche ich auch schon in meinem »Nachwort« mitgetheilt habe) lautete kurz und bestimmt: »d a s ♭ i s t g a n z d e u t l i c h«. Gegenüber der unbefangenen Prüfung durch ein mit allen Zügen der Mozart'schen Schrift so vertrautes Auge mag vielleicht der geehrte Vertreter der beiden *h* selbst es als möglich zugeben, dass sich ihm das fragliche Zeichen in der Erinnerung einigermaassen verändert habe.

Die Feststellung des der zweiten Violine gebührenden *b* entzieht allerdings Herrn Dr. Rietz eine der Stützen für die Vertheidigung des *h* in der ersten Violine; die Vertheidigung selbst fällt aber damit noch nicht, denn sie ist unabhängig von der zweiten Violine geführt. Rietz sagt nämlich, ehe er auf letztere zu sprechen kommt: »Einerseits meinte man, es sei nicht einzusehen, weshalb Mozart nur das *h* der zweiten, nicht aber auch dem entsprechend das der ersten Violine in *b* verwandelt habe, da die herbe grosse Secunde, welche durch das Hinzutreten der Flöte entsteht,



in den Oberstimmen noch schärfer hervortrete wie in den Mittelstimmen. Demzufolge erklärte man sich dafür, dass auch in der ersten Violine *b* stehen müsse, und Mozart das Versetzungszeichen nur vergessen habe. Hiergegen wurde geltend gemacht, dass die Anomalie vollständig zu rechtfertigen wäre, indem Mozart wohl eine Mittelstimme der harmonischen Be-

reicherung wegen verändern konnte, nicht aber den Gang der Melodie, und in der That, nimmt man sich die Mühe, eine grössere Anzahl von Werken Mozart's jeden Genres auf diese Ansicht zu prüfen, so wird man sie als begründet anerkennen müssen, man wird die Integrität der Melodie überall gewahrt finden, mag sich um diese das Harmonische noch so reich und mannigfaltig gestalten. Ich schliesse mich deshalb jener Ansicht nicht nur an, sondern gehe noch weiter, indem ich auch die Richtigkeit des *b* der zweiten Violine nicht anerkenne: denn das Zeichen« u. s. f. (folgt der schon oben citirte Satz). Oeffentlich hat sich meines Wissens vor Rietz noch Niemand zu Gunsten des *h* der ersten Violine vernehmen lassen als Otto Jahn, — allerdings ein so gewichtiger Name, dass man sich wundert, ihn nicht von Rietz genannt zu finden. Indess äussert sich Jahn in der ersten Auflage seines »Mozart« nur hypothetisch; es heisst dort (IV, S. 366, Anmerkung): »Es bleibt die Frage ob Mozart, um die Hauptmelodie ungetrübt zu lassen, hier nicht *h* hat beihalten wollen.« *). Erst in der zweiten Auflage (II, S. 346, Anmerkung) drückt er sich bestimmter aus. Ich habe Grund zu glauben, dass Jahn nicht von selbst zu jener Aeusserung gekommen, sondern durch einen befreundeten Fachmusiker darauf hingeleitet und später darin bestärkt worden sei.

Es kommt nicht sowohl darauf an, ob Mozart wirklich »die Integrität der Melodie überall gewahrt« habe. **), sondern vielmehr darauf, ob der Accord mit der »herben grossen Secunde« für Mozartisch gelten dürfe. Dergleichen und noch ganz andere Toncombinationen sind freilich dem modernen Ohre völlig geläufig geworden; Mozart's Musik aber war noch nicht nervös. Jahn bemerkt hiezu: »Die Lage dieses Accordes mit *cis* über *h* hat allerdings etwas Auffälliges, sie kommt aber ausnahmsweis doch vor.« Dass sie in Mozart'schen Werken vorkomme, ist nicht gesagt; bei dem hohen Grade der Auffälligkeit würde der gründliche und gewissenhafte Jahn, wenn ihm aus Mozart ein Beispiel dieser Art bekannt gewesen wäre, schwerlich versäumt haben es zu citiren. Baumgart, welcher in diesen Blättern (Nr. 2—4 v. J. 1871, also noch vor Erscheinen der Rietz'schen Partitur) meine Partitur-Ausgabe besprochen hat, sagt (Nr. 4) aus Anlass der Jahn'schen Bemerkung rundweg: »Wir behaupten, dass ein solcher Accord bei Mozart gar nicht vorkommt.« ***) Ein Anderes wäre es, wenn das *cis* unten läge, wir also (abgesehen von dem orgelpunktartig forttönenden Grundbass *d*) einen Septimenaccord vor uns hätten, wie er in solcher Zusammensetzung freilich auch bei Mozart (obgleich nicht oft) zu finden ist; aber gerade vor Eintritt des strittigen Accords schweigt der Fagott, welcher während der beiden vorhergegangenen Takte die Flöte in einer tieferen Octave begleitet hatte; es bleibt, unter Hinzunahme der zweiten Flöte, ein Quintsext-Accord mit kleiner Terz, reiner Quint und grosser Sext, und ein solcher (zusammengehalten mit dem nächsten) müsste damals Aufsehen erregt haben, wäre in den vielen unmittelbar auf die Prager Aufführung gefolgten und uns meist erhaltenen Berichten sicherlich irgendwo erwähnt worden. Herr Dr. Rietz selbst scheint an etwas Aehnliches gedacht zu haben, indem er — anknüpfend an seinen Satz, »dass Mozart von den Zeitgenossen seiner überkühnen harmonischen Verbindungen wegen auf's äusserste angefeindet« worden sei — sagt: »Sehr möglich, dass auch über die Stelle in der Ouvertüre zu Don Juan ein Zetergeschrei erhoben und Mozart dadurch bestimmt wurde, die Veränderung des *h* in *b* in beiden Violinen wenigstens zu dulden.« *)

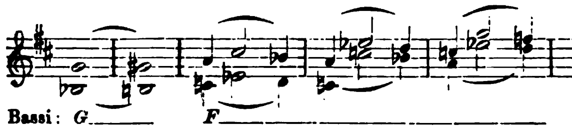
Wozu so künstliche Hypothesen, wo eine einfache und natürliche Erklärung sich ganz ungesucht bietet? Diese natürliche Erklärung wird noch durch den Ueberblick der ganzen Taktreihe unterstützt. Man hat den strittigen Takt nicht nur an und für sich, isolirt vom Uebrigen, zu prüfen, sondern zugleich in seinem Zusammenhang mit dem was vorangegangen ist. Wenn im zehnten Takt des *Allegro* die Anfangsphrase wieder aufgenommen wird, folgt schon im elften die deutliche Anzeige, dass diesmal die Phrase nicht wieder so heiter verlaufen soll; Flöte und Fagott bringen das düster mahnende *c*, dann das *cis* (neben dem *b* der zweiten Violine); man glaubt, im Vergleich zum erstmaligen Auftreten der Phrase (wo sich ja der zweite der entsprechenden Takte vom ersten lediglich durch veränderte Schichtung der Stimmen unterschied), den Bau des nächsten Taktes mit Sicherheit zu errathen und muss unangenehm überrascht werden durch ein völlig unerwartetes *h* der ersten Violine, welches unter solchen Umständen auf manches Ohr wirken dürfte wie ein dem Instrument entfahrener Schrei des Erschreckens über einen begangenen Fehler. Doch wir wollen beiseite lassen was in den Bereich subjectiver Empfindung fällt.

Dass Mozart, trotz seiner im Ganzen musterhaften Pünktlichkeit, hie und da ein Vorzeichen zu schreiben vergessen hat, lässt sich durch Beispiele belegen, von denen ich zunächst

---

*) In der nämlichen Anmerkung spricht Jahn auch vom *b* der zweiten Violine, ohne Andeutung irgend eines Zweifels; und Jahn hatte sich das Autograph genau angesehen, wie eine Reihe von ihm in den alten Partiturdrucken aufgefundener und angezeigter Fehler beweist.

**) Wie diese Wahrung der Integrität (neben mannigfaltiger Umgestaltung der Harmonie) eigentlich gemeint sei, ist mir nicht recht klar geworden; ich sehe nur, dass sie nicht in absolutem Sinne gemeint sein kann. Ich ersehe dies aus der Ouvertüre selbst, und zwar gerade aus einer Wiederkehr des fraglichen Melodiefragments. Ehe die 24 Takte, welche den ersten Abschnitt des *Allegro* bilden, wiederholt werden, sind schon einmal die ersten 8 Takte des Abschnitts in Transposition nach G-dur erschienen; daran schliesst sich, wie das erstemal, die harmonisch veränderte Wiederaufnahme der Anfangstakte, die aber jetzt in den Violinen so aussehen:



Ich meinerseits müsste hier die »Integrität« der ursprünglichen Melodie, welche in Folge der harmonischen Modulation sogar um einen Takt erweitert worden ist, viel stärker verletzt finden als es früher durch das *b* der Primvioline geschehen wäre.

***) Aus der Feder eines so kenntnissreichen und zugleich im Ausdruck so vorsichtigen Gelehrten hat eine mit Entschiedenheit ausgesprochene Behauptung besonderes Gewicht. Dr. Baumgart, Gymnasialprofessor und Lehrer der Musikwissenschaft an der Universität zu Breslau, vor mehreren Jahren leider verstorben, war mit den Erzeugnissen auf musikalischem Gebiete, namentlich der classischen Perioden, von Grund aus vertraut. Er hat wenig veröffentlicht, ist daher in weiteren Kreisen nicht so bekannt geworden wie seine Bedeutung es verdient hätte. Wer aber auch nur den in dieser Zeitung vor Jahren (1866, Nr. 33—35) gedruckten Aufsatz von ihm: »Anmerkungen zur Ausgabe von S. Bach's Werken durch die Bach-Gesellschaft«, oder die Vorrede zu seiner Herausgabe der Ph. E. Bach'schen Sonaten gelesen hat, wird daraus den scharfsinnigen, zugleich durchaus objectiven Kritiker erkannt haben. Ihm verdanken wir den Nachweis (Niederrh. Musikzeitung 1862, Nr. 5), dass Mozart in seiner Messias-Bearbeitung den zopfigen Solo-Fagott zur Arie »*If God is for us*« nicht geschrieben hat, sondern dass dieser Fagott in den Partiturdruck aus einer Bearbeitung von J. A. Hiller übergegangen ist.

*) Rietz fügt noch bei, eine ihm zu Handen gewesene alte Abschrift habe »nur in der zweiten Violine das *b*« (welches demnach dem ersten Copisten nicht unleserlich oder zweifelhaft erschienen sein muss). In einer andern, von mir öfters verglichenen und in meiner Vorrede näher erwähnten Abschrift, deren Anfertigung aus stichhaltigen Gründen noch in das erste Aufführungsjahr (1787) zu setzen ist, steht an der ersten Violine vor dem *h* schon das Erniedrigungszeichen.

drei anführen will, weil in diesen Rietz gleicher Meinung mit mir ist. Eines derselben (eine Bassstelle im ersten Finale des Don Giovanni, bei Zerlinen's Hülferufen) habe ich schon bei anderer Gelegenheit in Nr. 2 dieser Zeitung (S. 22) angeführt. Die beiden anderen Beispiele finden sich in dem begleiteten Recitativ vor Elvira's Arie »*Mi tradi*«. Dort steht einmal (eine Gesammtvorzeichnung hat das Recitativ nicht) im Autograph (vgl. S. 346, III meiner und S. 262, II der Rietz'schen Partitur-Ausgabe):



und wenige Takte später (vgl. S. 347 meiner und S. 262 der andern Ausgabe):



Im vorletzten Beispiel wäre ein Missverständniss (etwa der abenteuerliche Gedanke an eine Umsetzung des verminderten Septimenaccords) schon durch den Umstand abgeschnitten, dass unmittelbar nach dem Orchesterschlag die Singstimme auf dem deutlich geschriebenen Ton *b* einsetzt. Im letzten Beispiel aber, bei der Abwesenheit a l l e r *b* im Orchester, und da auch die Singstimme ein *b* erst mit dem vierten Viertel ihres Taktes anzugeben hat, könnte Jemand, der an eine Versäumniss Mozart's nicht glauben wollte, wohl so argumentiren: »vorausgegangen ist ein Takt in C-moll; nun greift Mozart nach dessen Dominant-Harmonie G-dur, lässt die Singstimme den grössten Theil des Takts hindurch darin verweilen und erst am Ende desselben das schicksalschwere Wort *fatale* durch unvermutheten Eintritt der kleinen Terz recht bezeichnend markiren.« Gleichwohl hat Rietz ohne Anstand und ohne eine Bemerkung im Vorwort die in den früheren Drucken gegebenen Formen dieser Stellen acceptirt; sie allein können die richtigen Formen sein, weil Mozart gegen alle Tradition gesündigt hätte, wäre er aus der durch den Accord angekündigten Harmoniesphäre plötzlich und ohne neuen Begleitungsaccord auf ein wesentlich anderes Harmoniegebiet übergesprungen.

Ein viertes Beispiel, bei welchem jedoch Rietz mir nicht zustimmt, erblicke ich in einer Stelle aus der durch jenes Recitativ eingeleiteten Arie. Dort steht (9 Takte vor der Fermate) im Autograph:



Die älteren Partiturdrucke haben im ersten dieser beiden Takte vor *d* ein Erniedrigungszeichen, welches sie im folgenden Takte durch ♮ wieder tilgen, und ich nahm diese Lesart ohne jedes Schwanken in meine Ausgabe auf, unter Anführung der Autographstelle in der Vorrede. Ich werde auf diese Takte noch besonders zurückkommen.

Bei den zuvor besprochenen Recitativstellen hat Mozart die nöthigen *b* ungeschrieben gelassen, weil ihm vorübergehend eine in Wirklichkeit nicht vorhandene Gesammtvorzeichnung (für B-dur, in welcher Tonart bekanntlich das Recitativ beginnt) im Sinne lag. Ungefähr ähnlich, nur noch einfacher, verhält sich die Sache bei der weiter oben aus dem ersten Finale angezogenen Bassstelle,*) und ähnlich wird man sich wohl auch in dem strittigen Takt der Ouvertüre das Fehlen des Erniedrigungszeichens an der Primvioline zu erklären haben; Mozart versäumte das Zeichen, weil die Harmonieschritte des vorigen Taktes, welche sich nur wiederholen, sich schon in seinem Ohre befestigt hatten.

*) Im *Allegro assai*, welches mit Es-dur anhebt, aber wegen bald folgender Modulationen keine Vorzeichnung hat, heisst von Zerlina's erstmaligem »*Scellerato*« an der Bass im Autograph so:



(In Nr. 2 d. Bl. ist die Stelle nicht wegen der mangelnden Vorzeichen, sondern wegen Verspätung des ♮ vor *H* besprochen.)

(Schluss folgt.)

Zur Erinnerung
an
Dr. Hermann Härtel
(geb. 27. April 1803, gest. 4. Aug. 1875).

Von der Thätigkeit des Hauses Breitkopf und Härtel erhält die musikalische Welt fast täglich Beweise, doch von den leitenden Persönlichkeiten erfährt sie sehr wenig. Es ist aber nicht Neugierde, wenn man die bewegenden Kräfte eines Institutes kennen zu lernen wünscht, welches im Musikverlage eine Bedeutung erlangt hat, mit der sich kein anderes Haus aus alter oder neuer Zeit messen kann. Dass ein solches Emporium in D e u t s c h l a n d entstand, ist als eine That der Nation anzusehen; aber dass es eben aus dem »Goldenen Bären« in der Leipziger Universitätsstrasse herauswuchs, hat doch wesentlich localen oder persönlichen Grund.

Am 4. August 1875 starb der Mann, auf den ich immer vornämlich geblickt habe, wenn ich mir die Frage beantworten wollte, woher das grosse geistige Gewicht komme, welches dieses Haus so unvergleichlich über andere erhob, dass eine vielleicht grössere Zahl von Publicationen dagegen fast bedeutungslos wurde. Er war so wenig geneigt, sich äusserlich geltend zu machen, dass man behaupten darf, er habe eine abwehrende Scheu dagegen gehabt; um so mehr war das, was er bedeutete, nur die natürliche Folge seines inneren Gehaltes.

Eine solche Persönlichkeit kann verhältnissmässig geräuschlos leben und aus der Welt gehen, aber ihre Spuren verwischen sich weder in dem Werke, an welchem die Hand thätig war, noch in der Erinnerung der Zeitgenossen. Man kann sogar sagen, dass ihr Bild mit der ferner rückenden Zeit nur um so lebhafter wieder hervor trete, wie es bei allen Naturen von höherer Bedeutung und feinerer Legirung der Fall ist.

Dr. Hermann Härtel stand von 1835 bis 1875, 40 Jahre lang, an der Spitze dieses Hauses, von jener Zeit an, welche der dichten Gliederkette der grossen Classiker folgte, bis zu den Tagen, wo die Musik über die alten Ufer trat und alles Volk überschwemmte. Mit einem gleichgesinnten, hervorragend praktischen jüngeren Bruder leitete er sein Geschäft, erhob aber niemals den Anspruch, in seinem Fache die Zeit zu leiten, und dennoch war solches der Fall. Nicht dass durch Breitkopf und Härtel eine Agitation auf diesem Gebiete in's Werk gesetzt oder irgend ein bewusster Zweck mit Absicht verfolgt wäre, — das Agitatorische lag ihnen vielmehr so fern, dass daraus sogar eine gewisse Bedenklichkeit gegen das Neue oder formlos Ungewöhnliche entsprang. Es war nicht das Neue, was sie anzog, sondern das Reife. Mit bewundernswerthem Takte wussten sie solches heraus zu finden, vorurtheilsfrei offen gegen Alles, aber dem Neulinge eine mitunter wohl recht peinliche Prüfung keineswegs ersparend. Ein solcher Takt ist nun das Schwerste bei Verlagsunternehmungen und zugleich das Verdienstlichste; denn wenn einmal die geschäftlichen Erwartungen fehlschlagen sollten, so ist dann immer noch ein fruchtbares Saatkorn für die Kunst oder die Wissenschaft gewonnen. Das Reife lässt sich aber nicht durch Geschäftsroutine finden; wer es erkennt, muss selber auf einer sichern geistigen Höhe stehen, und dies war der Punkt, von welchem aus sich der Werth Dr. Härtel's am richtigsten schätzen liess. Ein flüchtiges Wort, eine stets lebhafte, aber zugleich mit grösster Zurückhaltung kundgegebene Aeusserung von ihm verrieth und entschied oft mehr, als die wortreiche Darlegung Anderer. Es war nicht seine Art, bei Discussionen oder Verhandlungen sich eingehend zu äussern, aber seine hingeworfenen Bemerkungen wogen schwer und trafen immer den Mittelpunkt. Diese kurzen Aeusserungen waren um so werthvoller, weil sie niemals bemessen oder kühl berechnet, sondern fast überstürzend lebhaft hervortraten. Sein ganzes Wesen war Lebhaftigkeit, Wärme und Enthusiasmus und dadurch der gerade Gegensatz zu dem Naturell eines einfachen Geschäftsmannes. Dieser Ueberschuss der Geisteskräfte, der sich in dem täglichen Gange des Geschäftes schwer verwenden liess, mitunter wohl gar etwas lästig wurde, war von höchstem Werthe, wenn es sich um grosse Dinge und Entschlüsse handelte. In solchen Momenten habe ich (und mancher Näherstehende gewiss noch viel öfter) an beiden Brüdern Härtel erfahren, wie sicher die Flugkraft des Enthusiasmus über grosse Schwierigkeiten hinweghilft. Aber diese Stimmung trat erst dann ein, wenn das Werk nach allseitiger Prüfung als gut und ausführbar erkannt war. Hieraus erkläre ich mir das Gefühl von der grossen Macht dieses Hauses, welches so allgemein verbreitet ist, die Ueberzeugung dass Breitkopf und Härtel das Höchste leisten und Alles ausführen können was sie wollen: ein Gefühl, welches auch im Wesentlichen richtig ist, da sie das Grosse ausführen, aber niemals das Maasslose wollen.

An Dr. Härtel konnte man jederzeit leicht wahrnehmen, dass er nicht regelrecht zum Musikalienhändler gedrillt war. Selbst als sein Vater Gottfried Christoph Härtel am 25. Juli 1827 im 65. Lebensjahre starb, lag ihm der Gedanke fern, das Geschäft zu übernehmen, so dass der in demselben thätige Vetter Florenz Härtel es einstweilen für die Erben allein fortführte, bis der jüngere Bruder Raymund, der jetzige Chef des Hauses, 1832 in die Firma eintrat. Hermann Härtel, der von seinem Vater ausser vielen anderen geistigen und körperlichen Eigenthümlichkeiten auch den feinen künstlerischen Sinn geerbt hatte und von ihm direct in die Kunstwissenschaft eingeführt war, studirte die Rechte, ward in dem Jahre, in welchem der Vater starb, Advocat und in dem folgenden Doctor juris mit einer Dissertation, welche die gewöhnlichen Producte dieses Schlages weit überragte. Aus jener Zeit, die für die Kenntniss seines Wesens ohne Zweifel die wichtigste ist, besitzen wir glücklicherweise von der berufensten Freundeshand eine eingehende Schilderung. Karl Hase, der berühmte theologische Schriftsteller, erwähnt in seinen »Idealen und Irrthümern« einer geselligen Vereinigung von sieben jungen Leipziger Gelehrten, welcher er damals beitrat, und erzählt darüber: — »Den Mittelpunkt der Genossenschaft bildete ein Jurist, ich habe mich nachmals gewöhnt ihn Hermann zu nennen, damals nannten wir ihn auch den Armenadvocaten, wohl in Bezug auf den Jean-Paul'schen Armenadvocaten Siebenkäs, und weil ihm nachgesagt wurde, dass er lieber Processe für die Armen führe als für die Reichen. Er ist in diesen Tagen durch Vertheidigung einer Dissertation, die noch jetzt unter Juristen als Autorität angeführt wird, Doctor juris geworden, es war eine glänzende Disputation, der ein nicht minder glänzender Doctorschmaus folgte. Der junge Doctor war ein gewandter Geschäftsmann, der bereits einem grossen Geschäftskreise höchst gewissenhaft vorstand, doch gehörte seine Neigung der bildenden Kunst, die er mit entschiedenem Talent übte als Dilettant und zum Kunstkenner sich bildend. Mir war diese Bildung eine wildfremde, er eine feine, sanfte und zugleich heftige Individualität, die von Seiten derer, die ihm nahe standen, manche Rücksichten, ohne sie annehmen zu wollen, unbewusst forderte.« (Ideale und Irrthümer. Jugend-Erinnerungen von Dr. Karl Hase. 2. Aufl. Leipzig, Brockhaus 1873 S. 317—18.) Nur wer den Dr. Härtel persönlich näher gekannt hat, vermag die Treue dieses Bildes zu würdigen. Die Gegensätze des Feinen, Sanften und zugleich Heftigen waren es, welche sich in ihm so harmonisch vereinigten und einander so vollkommen die Waage hielten, dass ihm jedes Pochen auf irgend einen seiner Vorzüge ganz unmöglich war. Nöthigte ihn Etwas zum Hervortreten, so konnte man sicher sein, dass mit einigen bescheiden entschuldigenden Worten der Rückzug bald erfolgte, obwohl gewöhnlich nichts zu entschuldigen war. Die innere Harmonie schien dieser Natur ein solches Bedürfniss zu sein, dass sie jede Theiläusserung als unliebsame Störung empfand.

Der »Armenadvocat« hielt gerade so lange vor, wie alle derartigen Versuche der Jugend, einen bürgerlichen Beruf ideal zu gestalten, bleibt aber ein schöner Beweis von der Denkungsart dieses Mannes. Sein späteres Geschäft wurde allerdings zum Glück etwas praktischer geführt, aber als stolz und karg kann er nur denen erschienen sein, welche es verdienten. Es war aber nicht die Musik, sondern die Liebe zu den bildenden Künsten, die ihn von der Advocatur loslöste, der Drang, in Italien aus der Fülle zu lernen und zu geniessen. An äusseren Mitteln fehlte es nicht, denn der Vater war als begüterter Mann gestorben. Hermann Härtel forderte seinen Freund Hase auf, mitzukommen, etwa auf ein Jahr. Dieser sagte zu, fand aber bald, dass die Hülfsquellen eines Universitätsdocenten für derartige Extravaganzen einen geringen Rückhalt gewähren, hatte auch allerlei selbstquälerische Gedanken über die keimende Liebe zu der jüngsten Schwester Härtel's, und trat an einem muthlosen Tage brieflich von der geplanten Reise zurück. Dieses veranlasste zwei Briefe von »Hermann«, welche beide hier stehen müssen.

»Mein theurer Freund. Ich muss unserm traurigen Gespräch über die zerstobene Hoffnung noch zwei Worte hinzufügen, die mir schon bei Ihnen auf der Zunge lagen, aber dort keine bequeme Gelegenheit fanden sich herauszufinden. Sie hatten mir Ihr Vertrauen geschenkt, daher lag mir die Frage nahe: was Sie denn



eigentlich nun bestimmte, den schönen Plan aufzugeben, da Sie doch gerade jetzt am freiesten zu sein schienen. Sie haben mir darauf blos im allgemeinen erwiedert, dass es Ihnen eben jetzt unmöglich wäre, die Reise zu unternehmen, und ich bin weit entfernt, mich noch weiter in Ihre Verhältnisse eindrängen zu wollen. Allein fast hat es mir geschienen, als wenn unter jenen Hindernissen der leidige Geldpunkt mit begriffen wäre. Sollte dies wirklich der Fall sein, und sollten andere, ernstere Hindernisse sich vielleicht noch überwinden lassen, so sollten Sie sich wenigstens nicht abhalten lassen. Ich kann mit grösster Bequemlichkeit die Auslage übernehmen, und würde mich, wenn Sie mir dies gestatten wollten, gern in alles, was Sie begehrten, fügen, um Ihnen diese kleinste aller Dienstleistungen nicht unbequem zu machen. Irre ich mich und habe ich Thorheit geredet, so verzeihen Sie's. Ich kann die Hoffnung noch immer nicht aufgeben, dass wir Albano's Jugendinsel und das Land der übermüthigen Cyklopen und alle Herrlichkeiten der ewigen Roma zusammen erblicken und von dort einen Frühling für das ganze Leben mitbringen sollen. Darum wende ich mich auch nach dem schwächsten Hoffnungsschimmer, der noch übrig ist. *Vale mihique fave.* H.«

Hase antwortete, er würde es gern annehmen, wenn sich sein Leben auf einige Jahre im Himmel assecuriren liesse; nach des Freundes Rückkehr von Berlin werde es sich mit Ruhe überlegen lassen u. s. w. Darauf folgte der zweite Brief.

»Ich gehöre sonst nicht zu den Leuten, welche gern die ganze Hand nehmen, wenn man ihnen den Finger bietet; aber hier kann ich unmöglich bis zur Rückkehr von Berlin schweigen. Um des nichtswürdigen Geldes willen dürfen Sie wahrhaftig nicht zurückbleiben! Das wäre Verrath an der guten Sache. Wenn Sie sich im Himmel auf ein paar Jahre assecuriren lassen könnten! — doch wohl, um mir's recht sicher wieder zu geben? Aber wahrlich, Freund, es wäre nicht der Mühe werth, auch nur die Leipziger Hagelschäden-Assecuranz statt jener himmlischen zu incommodiren. Ob Sie mir's nun in zwei, zehn, zwanzig, funfzig Jahren, oder *post vitam* wiedergeben, ist's nicht völlig gleich? ist's nicht genug, dass ich den Bettel für mich nicht brauche, und dass ich mich sehne, ihn auf gute Manier los zu werden, damit er erst dadurch zu etwas werde? Und sollten nicht zwei Menschen, die einmal mit einander nach Italien reisen wollen, eigentlich ihre paar Dreier zusammen schütten, und davon herrlich und in Freuden leben, ohne den Teufel zu fragen, wo's herkäme, wie es nach süddeutschem Rechte die Ehegatten machen auf der Reise durchs Leben. Nichts für ungut, dass ich so kauderwelsch rede, es kommt daher, dass ich mich der italienischen Grenze wieder näher gerückt fühle. Ich ruhe nun nicht wieder, bis ich Sie wiedergewonnen, oder aus triftigern Gründen noch einmal verloren habe. Kommen Sie mit, Freund! Ihr sieben- oder achtundzwanzigstes Jahr, oder in welchem Sie eben stehen mögen, kommt nicht wieder, und wenn Sie auch künftig einen bessern Gefährten finden sollten, so werden Sie doch keinen finden, der treuer und glücklicher an Ihnen hängt. Ich habe jetzt mein ganzes Leben mit allen seinen Wünschen, Hoffnungen und Plänen in das schöne Land hineingebaut. Die letzten Zweifel über meine Zukunft müssen sich dort lösen, und ich hoffe mit grösster Zuversicht, als entschiedener, glücklicher Mensch zurück zu kehren. Aber mit allem diesem ist die sichere Erwartung, dass wir zusammen bleiben würden, so innig durchwachsen, dass ich — ich will nicht sagen, mich in meinen Hoffnungen zerstört fühle, sondern mich eben nicht stören lasse, und dem Schicksal vertraue, dass es uns noch zu Gesellen machen werde. Ich werde Sie nicht weiter bestürmen, aber noch einmal: um des Lumpengeldes willen bleiben Sie nicht zurück! Unveränderlich Ihr H.«

(Ideale und Irrthümer S. 229—32.)

Es ist unnöthig zu sagen, dass die Freunde nun Handels eins wurden und nach einigen Monaten als fröhliche Kumpane Italien durchzogen. Die mitgetheilten Briefe sind voll von Härtel'schen Eigenthümlichkeiten und werden vor allem dazu dienen können, seine bezaubernde Liebenswürdigkeit denen zu veranschaulichen, die keine Gelegenheit hatten, dieselbe persönlich zu erfahren oder die sich aus einem späteren geschäftlichen Verkehre vielleicht ein ganz anderes Bild eingeprägt haben. Ueberhaupt ist Dr. Härtel in seiner wahren Natur und nach seinen eigentlichen Fähigkeiten nur in dieser Zeit des Ueberganges vom Jünglings- zum Mannesalter kennen zu lernen, deshalb mussten wir etwas länger hier verweilen.

Die Lösung der Zweifel über die Zukunft, welche Italien brachte, bestand darin, dass der Begeisterte nicht in einen Künstler, wohl aber in einen der feinsten und sichersten Kunstkenner verwandelt wurde, der bedeutenden Künstlern erfolgreiche Aufgaben stellte und in den Werken dieser Kunst — von den bildenden ist hier die Rede — lebenslang eine nie versiegende Quelle der Freude, des Trostes, der Erhebung fand. Das ist gewiss eine Lösung, welche bei seinem Naturell und seinen Verhältnissen die beste genannt werden muss. Was Manchem zum Fallstrick wird, die Unabhängigkeit in so jungen Jahren auf Grund eines ererbten Vermögens, war für ihn ein Segen, denn bei seinem weichen stürmischen Inneren fehlte ihm die harte widerstandsfähige Kruste, die Andere, welche gleichsam vom Nichts abstammen, unbeschwert durch die Welt kommen lässt. In der bildenden Kunst war es die römische Schule, der er mit voller Ueberzeugung anhing. Alles Rafaelische sammelte er mit grösstem Eifer; wer ihm hierin eine kleine Beihülfe leisten konnte (wie u. a. auch der Unterzeichnete einmal, als derselbe in seiner Dreistigkeit so glücklich war, durch Dr. Becker's Vermittlung für ihn vom Prinzen Albert einen Abzug der photographischen Aufnahme der Handzeichnungen Rafael's aus der Windsor-Sammlung zu erlangen), der hatte dann die Freude, den verehrten Mann in seiner ganzen Bescheidenheit und Liebenswürdigkeit kennen zu lernen.

Auch in der Musik war er bewandert und von feinem Geschmacke. Natürlich liegt der Wunsch nahe, dass nicht die zeichnende sondern die tönende Kunst sein bevorzugter Liebling gewesen wäre. Um die Folgen davon ahnen zu lassen, will ich hier nur ein vielleicht unbekanntes Factum anführen. In Rom wurden Härtel und Hase 1829 mit Bunsen bekannt, dem damaligen preussischen Gesandten am päpstlichen Hofe, welcher mit seiner Erneuerung der Liturgie und Wiederbelebung der Kirchenmusik gerade im besten Zuge war. Der berühmte päpstliche Kapellmeister Baini hatte in dieser Zeit sein grosses Werk über Palestrina veröffentlicht (Rom, 1828), auch die sämmtlichen Compositionen desselben aus den Stimmen in Partitur gebracht. Bunsen, dessen Neigungen von dem damaligen Kronprinzen (Friedrich Wilhelm IV.) getheilt wurden, planten nun eine Edition der sämmtlichen Werke Palestrina's, herausgegeben von Baini, verlegt von Breitkopf und Härtel und durch die mächtigen Verbindungen der Kirche wie der Höfe in der Welt verbreitet. Es wurden Verhandlungen eingeleitet, die sich nach Dr. Härtel's Angabe zerschlugen, weil Baini darauf bestand, dass die Musik stricte in den alten Schlüsseln gedruckt werde, was den Uebrigen unmöglich schien. Dieses Hinderniss hätte bei wirklicher Begeisterung der Betheiligten sich wohl beseitigen lassen, und es würde für immer denkwürdig geblieben sein, dass eine Epoche der Tonkunst, welche durch den Druck und die Wiederbelebung der Werke früherer Meister ihr Hauptgepräge erhalten sollte, mit Palestrina als dem eigentlichen Begründer der höheren Kunst ihren richtigen Anfang gemacht hätte. Aber die Zeit um 1830 war noch nicht reif dazu.

Wie schon erwähnt, trat Dr. Härtel im Jahre 1835 an die Spitze des väterlichen Geschäftes, welches er in Gemeinschaft mit seinem Bruder für sämmtliche Geschwister verwaltete. Eine derartige Genossenschaft ist oft der Anfang der Uneinigkeit und des Zerfalles gewesen; der sichere Grund, auf welchem das Haus Härtel ruht, zeigt sich auch darin, dass die Einrichtung ein Mittel wurde, die Familie nur um so fester zusammen zu halten. Mit zwei Schwestersöhnen, Herren Wilh. Volkmann und Dr. Oscar Hase, sind bereits jüngere, die sechste Generation dieser Officin bildende Kräfte in dem grossen Hause thätig. Mehr über die letzten 40 Jahre und damit über die eigentliche musik-geschäftliche Wirksamkeit des verstorbenen Dr. Härtel zu sagen, würde in einer musikalischen Zeitung gewiss am Orte sein, weil darin gleichsam der Kern einer Ge-

schichte des Musikhandels dieser ganzen Periode enthalten wäre; aber solches ist nicht möglich ohne eingehenden Bericht über den jüngeren Bruder, Herrn Stadtältesten Raymund Härtel, dem die volle Hälfte davon zukommt, und bin ich gegenwärtig in keiner Weise genügend auf den Gegenstand vorbereitet. Sachkundige Nachrichten über dieses Haus findet man in Nr. 10—12 des »Magazin für den Deutschen Buchhandel« von October bis December 1873. Ueber die Gebrüder Härtel und ihre geschäftlichen Verdienste schrieb Dr. Karl Whistling für die Leipziger Illustrirte Zeitung vom 9. Oct. 1875 einen trefflichen Artikel, dem ich in allem beistimme. Besonders aber muss ich die Leser noch aufmerksam machen auf einen von Dr. Oscar Hase verfassten historisch-biographischen Bericht über »Breitkopf und Härtel« in der »Allgemeinen Deutschen Biographie«, dessen Separatabdruck (11 Bl. gr. 4) mit Portraits, Druckerzeichen und Schriftzügen eins der schönsten obwohl kleinsten Erzeugnisse der Breitkopf und Härtel'schen Officin bildet. Und wenn ich mir in diesem Denkmal das so treu wiedergegebene Bild von Dr. Hermann Härtel ansehe, das imposante Haupt, das geistreiche Antlitz, ein wenig umwölkt gleichsam um das tiefe Auge nur um so bedeutender erscheinen zu lassen, eine nicht vordrängende sondern sich sanft in sich zurückziehende Tiefe: da will mir bedünken, als sei mit den vorstehenden Worten zur Erinnerung noch sehr wenig gesagt und erinnert. Gewiss ist, dass ein Blick in jenes Antlitz uns mehr sagt, als alle Worte. *Chr.*

Hoffmann von Fallersleben's
Verzeichniss
musikalischer Compositionen zu seinen Liedern.

(Mitgetheilt von E. Hille.)

(Fortsetzung.)

Treue Liebe bis zum Grabe. 1839.
- *Franz Abt* Op. 82. Nr. 9. 2st. und 4st.
- *Carl Ferd. Adam* Op. 5. 4st.
- *C. A. Bertelsmann* in: Liederbuch für Architekten. Herausgegeben von dem Vereine »Motiv«. (Berlin 1850) S. 61. 4st.
- Nach Georg Friedr. Händel von *Ludwig Erk*: Frische Lieder und Gesänge, 1. Heft Nr. 16. 4st.
- *Carl Himmelstoss* in Täglichsbeck's Orpheon, 4. Bd. S. 96 und im Phöbus von A. Caroli 2. Sammlung Nr. 42.
- *Bernhard Klein* in H. v. F. Vaterlandsliedern 1870. Nr. 13. 3st.
- *J. F. Kunkel* in Täglichsbeck's Liederhalle, 1. Abth. 1. Bd. S. 118. 4st.
- *C. A. Mangold* in: Der neue märkische Sängerbund, 1. Heft. 4st.
- *A. Methfessel*: Musikalisches Bouquet zum Archiv der Natur 1848. Nr. 1. 4st.
- *J. H. C. Molck* Op. 12. 4st.
- *B. E. Philipp*: 24 Turnlieder, 1. Heftchen Nr. 14.
- *Fr. Saal* in: Deutsches Liederbuch (Nürnberg, Campe 1852) Nr. 21. 4st.
- *C. G. Schöne* (Hamburg, Böhme) 4st.
- *C. Seeger*: Liederfreund (Offenbach, Joh. André) 3st.
- *L. Spohr* in H. v. F. 50 neuen Kinderliedern Nr. 50.
- *A. H. Sponholtz* in Greef's Männerliedern, 3. Heft Nr. 2. 4st.
- *R. Weygoldt* in der Illustrirten Zeitung 1851. Nr. 425. (17. Bd. S. 178.)
- *Heinr. Wohlfahrt* Op. 75. — o. N.

Trink, du wirst nicht untersinken! 1834.
- *E. Tauwitz* Op. 9. 4st.

Trink, Kamerad! 1829.
- *Franz Abt* Op. 44, in Täglichsbeck's Liederhalle 2. Abth. 2. Bd. S. 104. 4st.
- H. v. F.: Soldatenlieder (Mainz 1851) Nr. 9.
- *L. Lenz* Op. 11. 4st.
- *A. Zöllner* in: Ernst und Scherz von Jul. Otto Nr. 5. Ein E. Müller hat drei Strophen dazu gedichtet.
- Ungenannter in: Deutsches Liederbuch (Nürnberg, Campe 1852) Nr. 146. — o. N.

Trinkt, Freunde, trinkt!
- *Ed. Tauwitz* 4st. in Abt's deutscher Sängerhalle II, 7.

Tröste dich in deinem Leid. 1857.
- *Emil Breslaur* Op. 20. 4st.

Ueber die hellen funkelnden Wellen. 1835.
- *F. Abt* Op. 184. 2st.
- *O. Bähr* (Leipzig, Breitkopf und Härtel) 4st.
- *Richard de Curry* Op. 3. 4st.
- *H. Diederichsen*: Jugendfreund, 1. Heft Nr. 22.
- *D. Elster*: Kindheit Nr. 18.
- *Robert Franz* Op. 6.
- *Th. Friese* Op. 7.
- *J. W. Kalliwoda* Op. 99. 4st.
- *Jul. Lammers* Op. 9.
- *Julius Melcher* Op. 14. 4st.
- *A. Methfessel* Op. 101.
- *B. E. Philipp* in E. Richter's Unterrichtlich geordneter Sammlung, 1. Abth. Nr. 28.
- *Schletterer* in: 42 Kinderlieder (1865) Nr. 26.
- *Eduard Tauwitz* Op. 24. 4st.
- *Franz Weber* Op. 21. 2st.
- *Benedict Widemann*: Frühlingsblumen Nr. 16.

Ueber die Hügel und über die Berge hin. 1824.
- *Abbé de l'Attaignant* in: Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 19.
- *A. Billeter* Op. 8. 4st.
- *Franz Lachner* Op. 110. 4st.
- *Lorenz Lehmann* Op. 22.
- *F. W. Märkull* Op. 40. 4st.
- *A. Methfessel*: Guirlanden Nr. 10.
- *Im. Sauermann* Op. 1.

Um die Maienzeit. 1828.
- *J. Dürrner* Op. 12.
- *Julius Schäffer* Op. 3.

Um die Zeit der Sonnenwende. 1835.
- *C. Perfall* (Breitkopf und Härtel).

Und als ich ritt zum Wald hinein. 1854.
- *G. Flügel* Op. 15.

Und die Lerchen singen wieder. 1854.
- *E. Lassen* Op. 4.

Und nun wird es wieder grün. 1856.
- *Schletterer* in: 42 Kinderlieder (Neuwied 1865) Nr. 4.
- *Eduard Rohde* Op. 57.
- *Paul Werner* Op. 4. 2st.

Und sie kommt, die ich ersehnet habe. 1835.
- *Gustav Jansen* Op. 4.

Und sind die goldenen Stunden. 1837.
- *Carl Friedrich Etzler* in E. Richter's Unterrichtlich geordneter Sammlung, 2. Abth. 3. Heft Nr. 24. 2st.

Und wenn mein Vater geht zur Stadt. 1845.
- *Maria Nathusius* in H. v. F. 40 Kinderliedern Nr. 12. —: Hundert Lieder Nr. 68.

Und wenn's einmal nun Abend wird. 1831.
- *F. W. Jähns* Op. 20.

Und wieder hat es mich getrieben. 1843.
- E. H. z. S. (Ernst Herzog zu Sachsen-Coburg und Gotha) (Leipzig, Breitkopf und Härtel).

Unsere Reben laden zur Les' uns ein. 1850.
- H. v. F.: Die vier Jahreszeiten S. 60. 2st. in Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 11.

Unser Fränzel will spazieren. 1857.
- *Paul Werner* Op. 2.

Unser liebes Fränzel. 1856.
- *Eduard Rohde* Op 57.
- *Paul Werner* Op. 2.

Unsre lieben Hühnerchen. 1845.
- *Graben-Hoffmann* Op. 27, und in Puck 1856, Beil. zu Heft 6.
- H. v. F.: 40 Kinderlieder Nr. 26.

Unsre Väter sind gesessen. 1833.
- *B. E. Philipp* Op. 19. 4st.
- *Schletterer* in: Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 12. 4st.
- *Bernhard Scholz* Op. 13. 4st.

Unter de Tremle singe die Schwäbeli. 1826.
- *F. A. Reissiger* Op. 26. 4st.

Veilchen sah ich halb beschneit. Buch der Liebe 77.
F. W. Jähns Op. 47.
Carl Matys Op. 16.
? *J. F. Reichardt* ohne Op.
? *C. G. Reissiger* Op. 126.

Veilchen, Rosmarin, Mimosen. 1830.
Rob. Schumann Op. 77.

Veilchen, unter Gras versteckt. 1828.
F. Abt Op. 174. 2st.
W. Baumgartner Op. 4.
Otto Dresel Op 2.
D. Elster: Kindheit Nr. 2.
Carl Ludwig Fischer Op. 16.
Carl Grädener Op. 58. 2st.
Franz Gretscher Op. 11.
Hedwig Herz Op. 16. — o. N.
F. W. Jähns Op. 17.
Theodor Krause Op. 1. 4st.
Edmund Kretschmer in Schurig's Liederperlen, 2. Bd. 1870. Nr. 25.
Herm. Krigar Op. 9.
V. E. Nessler (Leipzig, Forberg) 4st.
Robert Radecke Op. 22.
Bernh. Scholz Op. 2.
G. Sobiřoy Op. 2.
A. Struth Op. 15
Th. Twietmeyer Op. 4.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Karlsruhe, Ende November.

Jahre lang habe ich über die hiesigen musikalischen Zustände nicht berichtet. Vor Dessoff's Berufung war eben nichts Erfreuliches zu melden. Seitdem hat Alles: Oper, Orchester und Chorgesang einen ausserordentlichen Aufschwung erlebt, und hiesige Aufführungen erregen auch in weitern Kreisen lebhaftes Interesse. Das war namentlich bei unserm ersten Orchesterconcert der Fall. Eine noch ungedruckte Symphonie von J. Brahms wurde hier zum ersten Male gegeben; sie wird jetzt die Runde durch mehrere süddeutsche Orte machen (in Mannheim und München ist sie gespielt, in Wien angekündigt). Durchaus der Eigenthümlichkeit des Componisten entsprechend ist sie weniger populär als ernst und fordert auch vom musikalischen Dilettanten öfteres Hören, dann freilich lohnt sie die Aufmerksamkeit reichlich. Durchaus in grossem Stile geschrieben beginnt sie in wild leidenschaftlicher Erregung (C-moll); der langsame Satz ist von reichster Melodie durchzogen und wunderbar schön instrumentirt; dann folgt ein ausserordentlich feines, höchst geistvolles Allegretto. Endlich wird der letzte Satz durch eine sehr heftige Einleitung, die in ihren Recitativen an die neunte Symphonie mahnt, vorbereitet, und zum Schluss löst ein überaus mächtiger triumphirender Schlusssatz in C-dur die stürmische Aufregung. Dieser und der zweite Satz riss das grosse Publikum unverkennbar mit fort; auch das Uebrige wurde mit Beifall begrüsst. Allgemein ist der Wunsch, das grossartige Werk bald wiederholt zu hören. Ausserdem brachte dieses Concert die zweite Ouvertüre von Beethoven's Leonore, Volkmann's namentlich in den Mittelsätzen ansprechende Serenade für Streichorchester, endlich Gesangvorträge der Frau Kölle-Murrjahn, die wie immer mit lebhaftestem Beifalle begrüsst wurde.

Das zweite Concert des Orchesters führte Schubert's melodiöses Symphoniefragment in H-moll vor, dann spielte Herr Singer das Mendelssohn'sche Violinconcert mit grossem Applaus, und die Coriolanouvertüre in trefflichster Ausführung beschloss den ersten Theil; den zweiten bildete die Pastoralsymphonie.

Hamburg, November.

Unsere regelmässigen Concerte spinnen sich in gewohnter Weise ab und mit geringen Veränderungen. Die drei diesjährigen Aufführungen von C. Voigt's Singakademie werden aber die letzten sein unter der Leitung des langjährigen verdienstvollen Dirigenten, der nunmehr entschlossen ist, jüngeren Kräften Platz zu machen. Eine andere Aenderung ist die des Gesangvereins von O. Beständig, welcher sich in einen »Hamburger Concert-Verein« umgetauft hat; eine hiesige Militärkapelle liefert, wie schon früher, die Begleitung und sonstige Instrumentalmusik dazu. Aber das Haus wird dadurch nicht anders, ob es Odeon oder Colosseum genannt wird, und so steht auch der Hamburger Concert-Verein mit seinen Leistungen auf demselben Niveau wie früher. So lange derselbe nicht mehr nach schönem Gesang strebt, als nach Vorführung von allerlei Novitäten, wird er nie etwas Erkleckliches leisten. Neun Zehntel der neueren Chorwerke sind für Singstimmen schlecht geschrieben, oft auch noch poetisch wie musikalisch geschmacklos und so unbedeutend, dass sie kaum einzeln genannt zu werden verdienen. Wenn die Dirigenten statt dessen Wüllner's Chorschule studirten, würden die Resultate erfreulicher sein.

Von auswärtigen Virtuosen sind einige namhafte hier gewesen, unter ihnen Frau Schumann zweimal, die überall, wo sie hervortritt, die erste ist. Der auch hier sehr geschätzte Herr Georg Henschel erfreute uns im Verein mit Herrn Jul. Spengel, einem jungen Künstler, der hier als Gesang- und Clavierlehrer wirkt, mit einem besonderen Concert, in welchem Lieder und Clavierstücke zum Vortrag kamen. Henschel ist bei uns hauptsächlich als Oratoriensänger bekannt, hatte also jetzt Gelegenheit, die Mannigfaltigkeit seiner Kunst von einer anderen Seite zu zeigen. Mit einer Cantate von Carissimi machte er den Anfang, einem schönen Stücke aus der Zeit, wo für die Melodie soeben erst der Tag anbrach; dann folgten Lieder von Schubert, Schumann und Brahms, in denen der Sänger seine schöne Stimme und ausdrucksvolle Kunst offenbarte. Die Lieder von Brahms wurden noch besonders schön gesungen, und was den Genuss erhöhte, war eine vollendete Harmonie zwischen Gesang und Begleitung, wie sie sein muss aber selten gehört wird. Herr Spengel zeigte sich auch in seinen Claviervorträgen (Sonate von Beethoven und Ballade von Chopin) als bedeutenden Spieler, dem reiche Mittel des Vortrags zu Gebote stehen, der aber noch etwas zu zaghaft, weich und unentschieden ist, daher mehr aus sich herausgehen muss, wenn sein Talent zur Entfaltung kommen soll. Oefteres Hervortreten an die Oeffentlichkeit, und zwar an verschiedenen Orten oder vor verschiedenen Zuhörern, wäre ihm zu empfehlen.

ANZEIGER.

Hierzu eine Beilage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: **Leipzig, Querstrasse 15.** — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**



Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. December 1876. **Nr. 50.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber einige in den neuesten Ausgaben der Don Giovanni-Partitur verschieden interpretirte Stellen. (Schluss.) — Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern. (Fortsetzung.) — Was hat auf Gesangswegen die Schule sich von unseren Liederdichtern angeeignet? — Anzeigen und Beurtheilungen (Die Geigenmacher von Nikolaus Louis Biehl). — Berichte (Elbing, Kopenhagen, Leipzig). — Anzeiger.

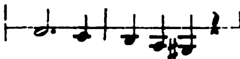
Ueber einige in den neuesten Ausgaben der Don Giovanni-Partitur verschieden interpretirte Stellen.

Von
Bernhard Gugler.

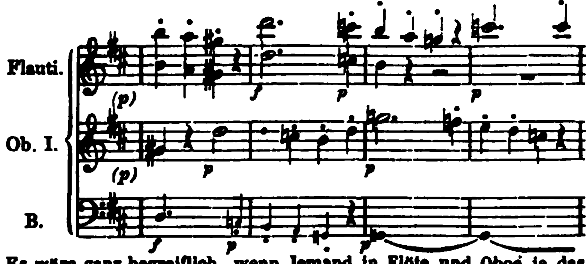
(Schluss.)

Was ich bisher umständlich darzulegen und zu begründen gesucht habe, glaubte ich in der zu Anfang dieser Abhandlung citirten Bemerkung meiner Vorrede mit wenigen Worten abthun zu können; ich war damals nicht darauf gefasst, dass Widerspruch von Seite eines so gewiegten Fachmanns erfolgen könnte. Der Nachsatz in jenem Citat bringt aber noch ein weiteres Argument, welchem ich besondere Kraft zutraue, weil es lediglich von Thatsachen hergenommen und von subjectiven Anschauungen ganz unabhängig ist. Ich meine die in Mozart'schen Autographen so häufig anzutreffenden Warnungen vor einem durch Vorhergegangenes ermöglichten Missverständniss, oder auch vor Unachtsamkeit seitens der Orchestermusiker. Mozart schreibt ungemein oft Zeichen, welche für einen aufmerksamen Leser oder Spieler eigentlich überflüssig wären. Eine Reihe von Beispielen aus Don Giovanni habe ich in meiner Vorrede (S. VIII) aufgezählt, doch betreffen diese Beispiele nur d y n a m i s c h e Zeichen; *) noch viel öfter kommen entbehrliche Erhöhungs- oder Erniedrigungs- oder Auflösungszeichen vor. *) Unter den Fällen der letzteren Art sind für die vorliegende Frage nur diejenigen von Bedeutung, wo in einer Stimme ein ♮ vor einer Note steht, welche ihre normale Bedeutung zuvor gar nicht verloren hatte, wo also der Spieler einzig durch die vorher gehörten Töne oder Accorde zu einem Missgriff verleidet werden könnte. Ich will ein Halbdutzend solcher Beispiele hier citiren und dabei gerade auf die Seitenzahlen der R i e t z'schen Partitur verweisen. 1) *Andante* der Ouvertüre. Im 18. Takt (S. 2, II, 2) haben die eine Flöte, der erste Fagott und die erste Clarinette ein ♮ vor dem *e* (beziehungsweise dem *g* der A-Clarinette), obwohl in diesen Instrumenten ein *es* noch gar nicht, im Vortakt nur in den Streichinstrumenten vorgekommen ist. 2) Ebenso im *Allegro* der Ouvertüre, drei Takte nachdem das vorhin in einer Anmerkung erwähnte Motiv Töne der G moll-Scala durchlaufen hat (S. 10, II, 4). 3) Arie der Donna Anna »*Non mi dir*«. Nach den Textworten »*se di duol non vuoi ch'io mora*« hat der Fagott einen noch über »*mora*« beginnenden Lauf von *c* aufwärts, in welchem das Autograph und der erste Druck dem *e* ein ♮ vorgeben. (Die Stelle steht bei Rietz S. 284, I, 7, doch ohne das ♮, weil dieses schon im zweiten Partiturdruck von 1840 weggelassen ist; dass es hier wie dort an der mit dem Fagott gehenden V i o l a steht, zählt nicht, sofern die Viola im Vortakt ein *es* hat, während bei den Fagotten im ganzen Verlauf der Arie kein *es* vorkommt.) 4) Im *Allegro* derselben Arie setzen zum fünften Takt der Coloraturstelle die Holzbläser ein, nachdem sie sieben Takte pausirt hatten; drei Takte nach diesem Einsatz (S. 287, I, 5) steht vor dem *e* der ersten Clarinette, des ersten Fagotts und der zweiten Violine ein ♮; ein *es* findet sich (von Singstimme und Viola abgesehen) vier Takte früher nur in der ersten Violine. 5) Wo einige Takte später die Coloraturstelle mit »*pietà di me*« endet, folgt zweimal (zu »*sentirà pietà*«) der Melodieschritt vom oberen *f* herab zu *h*, den dann die erste Violine nachahmt. Hier stehen (S. 287, II, 4) die Violinen so:

*) Ein Beispiel will ich auch hier wiedergeben. Man schlage (wenn auch blos im Clavierauszug) im *Allegro* der Ouvertüre den Ort auf, wo zum erstenmal das charakteristische Motiv



auftritt, und zähle von der Eintrittsnote an 12 Takte vorwärts; was dann folgt, sieht bei Mozart (man beachte die O b e r s t i m m e n !) so aus:



Es wäre ganz begreiflich, wenn Jemand in Flöte und Oboe je das letzte *p* für Luxus erachtet und einfach gestrichen hätte (wie es wirklich in der Rietz'schen Ausgabe wenigstens an der Oboe weggelassen ist); allein in den beiden älteren Drucken sind diese *p* durch *fp* ersetzt und auch die noch folgenden Wiederholungen des Motivs unberechtigterweise mit *fp* begabt. (Schon zuvor ist überall [Noten] statt [Noten] gedruckt.) Man hatte gemeint, weil sechs Takte lang stets die Anfangsnote des Motivs durch starke Betonung hervorgehoben ist, müsse es immer so fortgehen, während Mozart gerade dieser falschen Meinung durch jene unnöthig scheinenden *p* vorbeugen wollte.

*) Dass Mozart, wenn im nämlichen Takt mehrmals dieselbe Note erhöht oder erniedrigt erscheint, das entsprechende Zeichen wiederholt hinschreibt, gehört nicht hieher; diese in älterer Zeit allgemeine Gewohnheit hat er blos überkommen und beibehalten.



An der ersten Violine kann diesmal das ♮ vor *a* als doppelt überflüssig gelten, da nicht nur in dieser kein *as* vorgekommen ist, sondern die zweite Violine ganz unmittelbar zuvor das *a* hat hören lassen. *) 6) In dem auf Don Juan's Versinken folgenden Abschnitt des zweiten Finale (G-dur, *Allegro assai*, $^3/_4$) rufen nach Leporello's confuser Berichterstattung die Uebrigen: »*Stelle, che sento!*« Zu dem letzten Wort (S. 336, I, 3) setzt sich der Orchesterbass, welcher 10 Takte lang auf *d* beharrt hatte, in Bewegung mit



und das ganze Orchester schliesst sich ihm *al unisono* an. Die in allen Instrumenten vor *h* stehenden ♮**) sind nur als eine Mahnung zu verstehen, nicht nach G-moll zu verfallen, dessen Accord jedoch früher noch nicht angeschlagen worden war; überhaupt erscheint der Ton *b* zuvor einzig in der zweiten Violine (und einer Singstimme) und gehört einem anderen Accord an.

Gesetzt nun, Mozart hätte in der vielverhandelten Ouvertürstelle wirklich für die erste Violine ein *h* verlangt. Wäre dann die Gefahr eines Vergreifens nicht bei weitem dringender gewesen als in jedem der vorigen Beispiele? Und gerade hier, wo es galt, eine völlig naturgemässe Vermuthung abzuweisen und dafür eine unerwartete Seltsamkeit als richtig zu beglaubigen, sollte Mozart von seiner gewohnten Vorsicht abgewichen sein? Das Unterlassen eines beinahe unerlässlichen Warnungszeichens (von welchem in einem so bedenklichen Falle sicherlich die allermeisten Componisten, vielleicht Herr Dr. Rietz selbst, Gebrauch gemacht hätten) soll wahrscheinlicher sein als das Versäumen eines fast selbstverständlichen Erniedrigungszeichens? Wer überhaupt einer combinatorischen Kritik Berechtigung zugestehen will, wird diese Frage verneinen müssen.

Ich verweilte bei der Stelle so lange, weil ich an meinem Theil beizutragen wünschte, dass die beiden *h* auf das Dresdener Orchester beschränkt bleiben möchten, und dass auch der von O. Jahn befürwortete Wechsel zwischen *b* und *h* nicht in die Praxis dringe. Der Rietz'schen Neuerung wird freilich starker Vorschub dadurch geleistet, dass sie von der jüngsten Partiturausgabe (bei Peters) und auch von dem Wüllner'schen Clavierauszug aufgenommen worden ist. Zur Verbreitung einer Lesart, welche in der ersten Hälfte entschieden unrichtig, in der zweiten mindestens in hohem Grade unwahrscheinlich genannt werden muss, kann die Peters'sche Ausgabe das Meiste

*) Aus der Arie liesse sich noch ein Fall anführen, welcher 7 Takte später (nach dem Worte »*cielo*«) folgt (S. 288, I, 3). Dort heisst die Flöte (und in den tieferen Octaven die erste Clarinette und der erste Fagott): [Notenbeispiel], ohne dass das Erniedrigungszeichen durch ein in den Blasinstrumenten vorausgegangenes ♮ hervorgerufen wäre. Der Fall ist aber von geringer Bedeutung; denn da in der ersten Hälfte des nämlichen Taktes die Violinen (mit der Singstimme) [Notenbeispiel] haben, für die Bläser also die Versuchung zu unveränderter Nachahmung gar zu gross wäre, würde wohl auch jeder andere Componist die obige Vorsicht gebraucht haben.

**) Auch das ♮ vor *c* wäre im Bass und in der zweiten Violine nicht erforderlich gewesen.

wirken, weil sie, als die wohlfeilste, am meisten gekauft werden wird und weil sie ohne Vorrede ist, der gewöhnliche Käufer also von vorhandenen Controversen gar nichts erfährt, vielmehr die Neuerung für zweifellos begründete Correctur hinzunehmen hat. *)

Ueber einige andere unsicher scheinende Stellen, in denen meine Auffassung von der Rietz'schen abweicht, kann ich mich kürzer fassen.

Schon oben sprach ich von einer in Elvira's Arie »*Mi tradì*« vorkommenden Stelle als einem vierten Beispiel für das Versäumen eines Erniedrigungszeichens (S. 267, II, 5 der Rietz'schen Partitur). Rietz bemerkt hiezu (Vorwort S. XXI und S. XXII): »Wir haben Beispiele genug dafür kennen gelernt, dass Mozart selbst ganz wesentliche Versetzungszeichen vergessen hat; die eben angeführte Stelle aber dazu zu zählen, widerstrebt mir; ich halte trotz der halben Wendung nach As-dur die Beibehaltung des *d* gerechtfertigt, finde es für den in der ganzen Stelle liegenden wehmüthigen Schmerz sehr charakteristisch und glaube, dass Mozart die Abwechselung von *des* und *d* nicht beabsichtigt, daher die Versetzungszeichen hinzuschreiben nicht vergessen habe.« Diese Worte scheinen nach dem Gedächtniss geschrieben, ohne dass im Augenblick die Stelle selbst vorlag; sonst wäre schwer verständlich, wie von einer »halben Wendung nach As-dur« die Rede sein könne. Der Secunden-Accord mit dem allerdings nicht vom Contrabass, sondern nur vom Violoncell angegebenen Grundton *des* versetzt doch wohl den ganzen Takt entschieden nach As-dur, wodurch auch in der Melodie der Singstimme ein *des* verlangt ist. Soll Mozart im Verlauf der Singstimme »die Abwechselung von *des* und *d* nicht beabsichtigt« haben, so konnte er noch viel weniger ebendieselbe Abwechselung innerhalb des nämlichen Taktes in harmoniewidriger Weise beabsichtigen. Mir hat die Autographstelle den Eindruck gemacht, als sei Mozart im Begriff gewesen, die vorangegangene Passage der Violinen



von der Singstimme mit unverändertem Rhythmenbau unter einiger Modification der Melodieführung wiederholen zu lassen, so dass ihm



vorgeschwebt hätte; es sei ihm aber, als er den zweiten Takt der Singstimme geschrieben, der Gedanke an die durch Einschiebung eines Verlängerungstaktes zu bewirkende Aenderung der bisher immer befolgten zweitaktigen Rhythmik gekommen, — gleichviel ob als neuer Einfall oder als Erinnerung an früheren Entschluss. Ich lege auf diese Vermuthung keinen Werth; sie würde aber sehr einfach nicht nur das Wegbleiben des Zeichens *b* vor *d* erklären, sondern auch das Fehlen eines entsprechenden ♮ im nachfolgenden Takt. Wäre die Vermuthung gegründet, der Secundenaccord des letzten Viertels also erst nachträglich eingesetzt, dann allerdings wäre zuerst eine »halbe« Wendung nach As-dur geschrieben gewesen; denn der völlige Eintritt in den Bereich dieser Tonart würde sich durch das sogleich folgende D-dur ebenso bestimmt verboten haben als er nachher durch den Secundenaccord über dem *des* des Violoncells bedingt wurde; Mozart hätte dann eben nur vergessen, das ursprünglich nicht beabsichtigte Erniedri-

*) Die in meinem »Nachwort« aufgeführten bei Rietz aus den alten Drucken stehengebliebenen Unrichtigkeiten sind, bis auf einige wenige, sämmtlich in die Peters'sche Ausgabe übergegangen.



gungszeichen in der Singstimme nachzuholen, und damit hinge das Weglassen des ♮ im folgenden Takt eng zusammen. Dass aber in diesem folgenden Takt nicht etwa auch noch an *des* zu denken ist, leuchtet ein; der Gang



wäre eine so garstige Härte, dass man sie bei Mozart noch weniger suchen darf als die andere, welche zuvor aus dem Auftreten des Secundenaccords unmittelbar nach einem in der Singstimme gehörten *d* sich ergeben hätte.*) — Die ganze Stelle zu den Worten »*palpitando il cor mi va*« ist, meines Erachtens, malend gehalten. Die fünf ersten Takte, wenn sie völlig rein gesungen werden sollen, bieten der Sängerin Schwierigkeiten, sind aber schwerlich als blosses Bravourstück gemeint. Ich glaube, dass die schweifende Unruhe dieser Takte durch den Ausdruck *palpitare* angeregt ist und auf die zagende Unsicherheit eines bange klopfenden Herzens deuten soll, die sich ja schon vorher in der abgebrochenen Syllabirung

pal - pi - tan - do il cor mi va

verräth und noch deutlicher nachher im Stocken der Stimme bei der vereinzelten Wiederholung des Wortes »*palpitando*«.**) Für solche Unsicherheit ist aber in den beiden vorhin besprochenen Takten gerade der Wechsel zwischen *des* und *d* recht bezeichnend.

Die folgenden Fälle sind von keiner Wichtigkeit; ich berühre sie nur, um an ein paar Beispielen nachzuweisen, dass ich auch bei Unbedeutendem nicht ohne bestimmte Gründe mich entschieden habe, mithin von meiner Wahl Rechenschaft zu geben weiss.

Nachdem im ersten Finale Leporello aus dem Fenster (zu den Klängen des hinter der Scene gespielten Menuetts) seine Einladung an die drei Masken vollzogen und sich wieder zurückgezogen hat, wird von den Streichinstrumenten des Hauptorchesters das Maskenterzett durch zwei aus F-dur nach B-dur überführende Unisono-Takte eingeleitet. Hiezu hatte Mozart den Bass zuerst mit der Rhythmik

notirt; er corrigirte jedoch in der zweiten Hälfte des zweiten Acts die Viertel in Achtel, übereinstimmend mit dem ersten Takt. Die darüberstehende erste Violine ist so geschrieben:

die zweite Violine ist durch »*unis.*« auf die erste verwiesen, die Viola auf den Bass. Dass Mozart die rhythmische Vertheilung im zweiten Takt sich anders gedacht habe als im ersten, wird nicht zu vermuthen sein; überdies würde die am Bass vorgenommene Correctur dagegen sprechen. Die Form enthält einen offenbaren Schreibfehler; es bleibt aber für Herstellung einer Gleichförmigkeit die Wahl zwischen , , , und es fragt sich, welche dieser drei Formen für die wahrscheinlichste zu halten sei. Ich griff zur ersten, nicht nur weil auf sie Mozart's Punktirung der Sechzehntelpause zunächst hinzeigt, sondern auch weil sie sich am meisten der Haltung des Basses nähert, welchem zu einer der anderen Formen die dort weniger verkürzte Nachschlagsnote vielleicht nicht erspart geblieben wäre, wie er ja auch die den Vortritt führende Sechzehntelnote beidemal mitzuspielen hat. Rietz wählte die Form und bemerkt dazu (S. XVII des Vorworts), jenes voranschreitende Sechzehntel habe die Wahl leicht gemacht. Er scheint also der Ansicht zu sein, vor hätte consequenterweise statt eines ein stehen müssen. Eine solche Consequenz mag für neue und neueste Musik gelten; für ältere Compositionen darf sie nicht gezogen werden. Bei Händel kommt oder auch öfters vor, nicht aber ; in seinen Opern wenigstens (welche ich, soweit sie bis jetzt im Stich erschienen sind, genauer durchzugehen Veranlassung hatte) habe ich dergleichen niemals gefunden. Die alten Meister scheuten sich, nach einer irgend erheblichen Pause das Orchester (selbst bei langsamem Tempo) mit einer allzu kurzen Note einsetzen zu lassen, weil sie die präcise Gleichheit des Einsatzes für gefährdet hielten, und Mozart, welcher in vielen Fällen früheren Brauch noch beobachtete, wird es wohl auch in diesem Falle gethan haben; ich wüsste bei ihm kein davon abweichendes Beispiel anzuführen.

Bei Eintritt der drei Masken in den Tanzsaal werden diese von Leporello, dann von Juan selbst, begrüsst, und nachher vereinigen sich die Fünf zur Wiederholung der von Juan ausgebrachten Devise: *viva la libertà*. Auf die letzten Takte des Gesangs fällt jener energische Gang der Streichinstrumente, dessen viermal vorkommende Hauptfigur von Rietz mit , von mir mit wiedergegeben ist. Rietz bemerkt (Vorwort, S. XVII), dass im Autograph die Violinen die erstere Form, die Bässe die andere haben, und fährt fort: »Ich habe mich für die erstere Rhythmisirung entschieden, weil sie das *unisono* mit den Singstimmen besser ausdrückt.« Mozart hat eine Beeinträchtigung des *unisono* durch die zweite Form nicht befürchtet; denn nachdem er die erste Form in allen Geigenstimmen, auch im Bass, geschrieben hatte, hat er den Bass (und zwar in beiden Takten) in die zweite Form umgeändert. Die Aenderung ist gerade darum bedeutungsvoll, weil sie erst nach Ausfüllung der Sparte noch vorgenommen wurde; und dass sie auch für die Violinen maassgebend sein sollte, versteht sich von selbst.

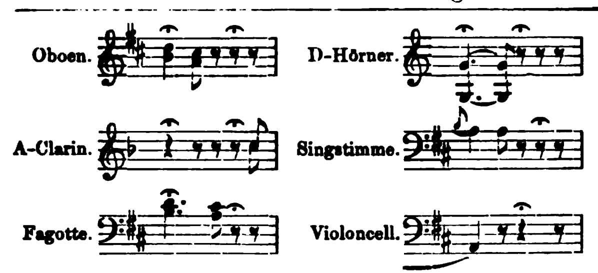
Ein Fall im zweiten Finale hat so geringe Bedeutung, dass er weder von Rietz noch von mir im Vorwort erwähnt wurde, obgleich Mozart's unsichere Schreibung von uns beiden in verschiedener Weise zurechtgelegt worden ist. Im ersten, der Martin'schen Oper »Cosa rara« entnommenen Stück der Tafelmusik (D-dur, 6/8) kommt eine Fermate vor; dort enthält das Autograph rhythmische Widersprüche, welche freilich, gerade der Fermate wegen, in der Praxis sich ausgleichen, in den Stich aber nicht übergeben durften. Das Orchester besteht nur aus Oboen, Clarinetten, Fagotten, Hörnern und Violoncell; fast jede dieser Stimmen ist hinsichtlich der Rhythmisirung anders behandelt und die Singstimme wieder etwas anders; es heisst:

*) Der Wüllner'sche Clavierauszug folgt hier wieder der Rietz'schen Partitur, was diesmal keinen Schaden bringen mag, weil bei Benutzung des Auszugs das neu eingeführte *d* einfach für ein Versehen des Stechers gehalten werden wird.

**)



(Einen hier aus den alten Drucken in die Rietz'sche Partitur übergegangenen Fehler hat Rietz selbst im Vorwort berichtigt.)



Abgesehen von der Stellung der Fermaten schwankt also der Rhythmus, der doch in allen Stimmen derselbe sein soll, zwischen ♩ ♪ und ♩. ♪; für ♩ ♪ sprechen direct die Oboen und die Singstimme, indirect (durch Vertheilung der Pausen) Clarinetten und Violoncell, für ♩. ♪ eigentlich nur die Fagotte; die Hörner haben ein Achtel zu viel im Takt, können also zur Entscheidung nichts beitragen. Da nun Martin's Original nur ♩ ♪ hat (vgl. den Anhang meiner Partiturausgabe, S. 470, II, 2), so habe ich unbedenklich die Fagotte und die ohnehin zweideutig geschriebenen Hörner der Singstimme angepasst; zugleich trug ich über ihr die von Mozart vergessene Fermate nach, welche man schon deshalb als unerlässlich zu denken hat, weil das in den Instrumenten ausgehaltene *h* dem Sänger blos durch eine Vorschlagsnote angezeigt ist. Die älteren Drucke geben allen Bläsern ♩. ♪ und auch dem Sänger, welchem sie ausserdem den Vorschlag entziehen; Rietz hat die Singstimme genau nach dem Autograph (mit Vorschlag und ohne Fermate) hergestellt, die Instrumentalstimmen aber belassen wie sie gedruckt waren.

Hoffmann von Fallersleben's
Verzeichniss
musikalischer Compositionen zu seinen Liedern.

(Mitgetheilt von E. Hille.)

(Fortsetzung.)

Veilchen, wie so schweigend. 1835.
D. Elster: Kindheit Nr. 13.
Carl Geissler Op. 105.
Aug. Härtel: Deutsches Liederlexikon Nr. 801.
Arno Kleffel Op. 7.
Ferd. Schulz Op. 24.
Theod. Twietmeyer Op. 4.

Vögel singen, Blumen blühen. 1835.
Franz Abt Op. 82. Nr. 24. 3st. — o. N.
Wilh. Baumgartner Op. 13.
F. X. Chwatal Op. 85. 2st.
Ludwig Deppe Op. 3. 4st.
Heinr. Esser Op. 55. 2st.
Aug. Härtel: Deutsches Liederlexikon Nr. 815.
E. Kuhn Op. 64. 3st.
Franz Lachner Op. 110. 4st.
Carl Perfall (Leipzig, Breitkopf und Härtel) 4st.
H. Rung (Kopenhagen, Reitzel) 3st.
C. Stiehl Op. 3. 2st.
A. Struth Op. 22.

Vom Bodensee bis an den Belt. 1854.
F. Abt Op. 171. 4st.
L. Erk: Volksklänge Nr. 88. 4st.
W. Nessler (Berlin, H. Weiss 1866) Op. 5. 4st.
Schletterer Op. 5. 3st. und in H. v. F. Vaterlandsl. Nr. 3. 4st.
Wilh. Tschirch Op. 40. 4st.

Von allen guten Dingen. 1828.
H. Gödecke Op. 3. 4st.
E. Richter Op. 9. 4st.
F. Silcher Op. 34. 4st.

Von allen Weinen in der Welt. 1864.
Schletterer in: Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 9. 4st.
Leonhard Wolff Op. 2.

Vor meinem Fenster saßen sie. 1835.
Th. Friese Op. 7.
B. Hahn in Richter's Unterrichtlich geordneter Sammlung, 2. Abth. 2. Heft Nr. 74.
Franz Lachner Op. 98.
Schletterer in: 43 Kinderlieder (1865) Nr. 14.

Wälder knospen, Wiesen grünen. 1828.
H. Esser Nr. 55. 2st.
Carl Grädener Op. 58. 3st.
F. W. Jähns Op. 30.

Wär' ich eine Nachtigall. 1825.
Franz Abt Op. 400.
Martin Blumner Op. 7.
W. E. Scholz Op. 15.
Caroline Wiseneder Op. ...

Wanderlust! hohe Lust! 1858.
H. M. Schletterer Op. 5. 3st.

Wann die Erd' ist wieder grün. 1835.
B. E. Philipp in Richter's Sammlung, 1. Abth. Nr. 29.

Wann die Vögel mit Gesange. 1827.
Wilh. Taubert Op. 102. Heft 1.

Wann wird die Sonne, die ich meine. 1835.
Eduard Hille Op. 37.

Ward ein Blümchen mir geschenket. 1828.
D. Elster: Kindheit Nr. 7.
Carl Grädener Op. 18.
Emil Krause Op. 33.
E. Richter in H. v. F. 50 Kinderliedern Nr. 3.
Franz Schmidt in Klauer's Jugendklängen Nr. 33.
A. Struth Op. 22.
R. Wüerst Op. 11.

Wart, Vöglein, wart! 1842.
C. Seeger: Der Liederfreund, 3. Aufl. S. 13.
Wilh. Taubert Op. 118.

Warum fliegt doch der Uhu. 1835.
Carl Geissler Op. 105.

Warum soll' ich nicht fröhlich sein? 1868.
Ed. Rohde Op. 60.

Was bringt der Weihnachtsmann dem Fränzchen? 1843.
F. X. Chwatal Op. 85. 2st.
Gustav Eggers, Nachgelassene Lieder, 3. Heft Nr. 6.
Graben-Hoffmann Op. 60, auch in: Die singende Kinderwelt von G.-H. S. 64.

Was ist die Erde, seit der Frühling schied? 1826.
Franz Lachner Op. 80. 3st. und Op. 79. 4st.

Was kümmert's mich, ob's heute. 1847.
C. H. Döring Op. 5.
H. Marschner Op. 162.

Was Liebe gibt und Liebe weiht. 1829.
B. E. Philipp Op. 30. 4st.

Was mir wol übrig bliebe? 1835.
G. Goltermann Op. 2.
C. G. Reissiger Op. 176. 4st.
L. Spohr Op. 139.

Wassertrunk und Klagerei. 1828.
Gust. Engel in: Neues Liederbuch für Studenten (Berlin, Stuhr) S. 73.
W. Gährich Op. 8. 4st. — o. N.
L. Lenz Op. 41. 4st.

Was tanzen so goldige Sternchen? 1858.
Emil Breslaur Op. 14.
Eduard Rohde Op. 57.

Weg mit diesen, weg mit jenen. 1840.
Graben-Hoffmann Op. 9.

Weh mir! daß ich zu fragen wagte. 1840
Graben-Hoffmann Op. 9.
Adolf Mehrkens Op. 2.

Weil sich nicht halten läßt. 1850.
Ungenannter in: Rheinleben von H. v. F. Nr. 5. 2st.
H. v. F. in Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 6. 2st.

Wein und Weib und Würfel. 1833.
B. E. Philipp Op. 19. 4st.

Weiß gekleidet läßt sich schauen. 1835.
Georg Vierling Op. 21.

Weißt du, woher der Wind weht? 1833.
B. E. Philipp Op. 19. 4st.

Welch ein Leben, welch ein Streiten. 1840.
M. Keller Op. 3. 4st.

Wenn Alles schläft in stiller Nacht. 1835.
Ferd. Gumbert Op. 29. 2st.
A. Methfessel Op. 102.
F. A. Reissiger Op. 17.

Wenn auch meine Wangen blühen. 1829.
C. Eckert Op. 12.
J. Schladebach Op. 8.

Wenn der Kuckuck wieder schreit.
Ch. H. Rinck in: Neue Liederquelle, 2. Heft Nr. 6.

Wenn der Schnee im Freien ist zerronnen. 1843.
J. W. Krocker in: Die singende Jugend von Hampel Nr. 84. 2stimmig.

Wenn die blaue Hyacinthe. 1849.
J. Benedict Op. 48.

Wenn die bunten Blumen blüh'n. 1828.
Gust. Eggers, Nachgelassene Lieder, Heft 3. Nr. 1.
D. Elster: Kindheit Nr. 12.

Wenn die Lerche singt. 1849.
H. Marschner Op. 155.

(Fortsetzung folgt.)

Was hat auf Gesangeswegen die Schule sich von unseren Liederdichtern angeeignet?

Der Gelehrte zeigt sein Buch wohl selbst an und orientirt über den Inhalt desselben. Viel weniger oder gar nicht gebräuchlich ist es, dass der Musiker sein Werk anzeigt, aus neuerer Zeit wenigstens ist mir kein Fall der Art bekannt. Dass es früher vorgekommen ist, ersehen wir u. A. aus der alten von Gottfried Weber redigirten »Cäcilia«, in der ich noch kürzlich eine Selbstanzeige von Friedrich Schneider fand. Schreiber dieses möchte Aehnliches versuchen. »Ja«, könnte man einwenden, »ein Friedrich Schneider durfte sich das schon erlauben, aber —«. Darauf erlaube ich mir zu erwidern, dass wohl nicht in allen Fällen kleinen Geistern zu thun verwehrt ist, was grosse thun. Ich riskire es, eine Ausnahme von der Regel zu machen und eine kleine Lieder-Sammlung von mir anzuzeigen. Sei Niemand besorgt, ich werde mich ganz gewiss nicht loben, tadeln aber auch nicht, das werden Andere schon besorgen. Es ist mir überhaupt, und das will ich dem Leser zur Beruhigung nur gleich verrathen, weniger um die Anzeige als vielmehr darum zu thun, einige die Sache betreffende allgemeine Bemerkungen auf gute Manier an den Mann zu bringen. Mit Rücksicht darauf ist auch die Ueberschrift gewählt; unter ihr, dachte ich, würde die Anzeige leichter mit durchschlüpfen können. Statt einer Vorrede, mit der ich aber das bescheidene Heftchen nicht belasten mochte, bringe ich und zwar ohne Einrede der geehrten Redaction d. Ztg. hier eine kleine unschuldige Nachrede, weiter ist es nichts.

Seit Jahren für den Schulgesang mich interessirend, habe ich nach verschiedenen Seiten hin für ihn zu wirken gesucht, theils mir theils ohne Erfolg. Dabei ging ich von dem Grundsatze aus, dass in erster Linie und zwar in allen Schulen das Volkslied zu cultiviren sei. Mit geringen Ausnahmen wird sich die Volksschule auch auf dasselbe beschränken müssen, nicht aber die Gymnasien, Real- und gehobenen Schulen, denn diese sollen noch andere Aufgaben lösen. Ich gehe hierauf nicht weiter ein, sondern habe nur den einen in der Ueberschrift bereits angegebenen Punkt im Auge. Wer sich nämlich mit der Schulgesangs-, speciell Schullieder-Literatur genauer bekannt macht, der wird bald bemerken, dass verhältnissmässig wenig Lieder unserer ersten Dichter in der Schule gesungen werden und am wenigsten gerade von unseren Classikern Goethe und Schiller. Sehen wir einmal zu, was von ihnen und anderen bedeutenden Liederdichtern sich eingebürgert hat, oder mit anderen Worten, was volksthümlich geworden ist. Von *Goethe* wüsste ich nur zu nennen »Sah ein Knab ein Röslein stehn«; halb und halb wäre das von ihm überarbeitete »Uf'm Bergli bin i gestande« noch hinzuzurechnen. Von *Schiller:* »Wohlauf, Kameraden, auf's Pferd, auf's Pferd« und »Mit dem Pfeil, dem Bogen«; von *Uhland:* »Ich hatt' einen Kameraden«, »Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein«, »Jung Siegfried war ein starker Held«; von *Jos. v. Eichendorff:* »In einem kühlen Grunde«, »Wem Gott will rechte Gunst erweisen«; von *E. M. Arndt:* »Was blasen die Trompeten«, »Ade, es muss geschieden sein«, »Sind wir vereint zur guten Stunde«, »O du Deutschland, ich muss marschiren«, »Was ist des Deutschen Vaterland«, »Der Gott, der Eisen wachsen liess«; von *Theod. Körner:* »Was glänzt dort vom Walde in Sonnenschein?«, »Vater, ich rufe dich«, »Du Schwert an meiner Linken«; von *Heine:* »Ich weiss nicht, was soll es bedeuten«; von *Justinus Kerner:* »Wohlauf, noch getrunken den funkelnden Wein«, »Preisend mit viel schönen Reden«, »Dort unten in der Mühle«; von *Adalb. v. Chamisso:* »Es geht bei gedämpfter Trommel Klang«, »'s war Einer, dem's zu Herzen ging«; von *Jul. Mosen:* »Zu Mantua in Banden« (noch ein anderes sehr beliebt gewordenes Lied von ihm will mir im Augenblick nicht einfallen); von *Karl v. Holtei:* »Schier dreissig Jahre bist du alt«, »Denkst du daran, mein tapfrer Lagienka«; von *Claudius:* »Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher«, »War einst ein Riese Goliath«, »Wenn Jemand eine Reise thut«; von *Max v. Schenkendorf:* »Freiheit, die ich meine«, »Erhebt euch von der Erde«; von *Em. Geibel:* »Der Mai ist gekommen«, auch wohl »Ein lust'ger Musikante marschirte am Nil«. Vertreten sind ausserdem mit einem, höchstens zwei Liedern: *Hauff, Usteri, J. H. Voss, Hölty, Kotzebue* und einige Andere. (Auf Vollständigkeit machen diese Anführungen aus dem Gedächtniss keinen Anspruch; sehr viel mehr wird aber nicht hinzuzufügen sein.) Sodann ist noch besonders hervorzuheben *Hoffmann v. Fallersleben.* Grosse wie kleine Sänger kennen ihn zu gut, als dass es nöthig wäre, Lieder von ihm, die sich eingebürgert, namhaft zu machen.

Uebersieht man den ungeheuren Reichthum, den wir in unserer Liederdichtung besitzen, so muss man, wie schon erwähnt, das, was davon die Schule auf musikalischem Wege sich angeeignet hat, äusserst gering nennen. Noch unendlich viel davon wäre für sie zu verwerthen. Man hat allerdings mehrfach Versuche gemacht, noch andere Lieder unserer besten und guten Dichter einzuführen, aber sie sind, wie man zu sagen pflegt, nicht sitzen geblieben und nicht die geringste Schuld davon mögen die ihnen beigegebenen Melodien tragen, die theils zu wenig volksthümlichen Charakters waren, theils zu wenig melodischen Reiz oder Anderes an und in sich hatten, das sie keinen rechten Eingang finden liess. So sieht man in Singbüchern u. A. »Was hör' ich draussen vor dem Thor?«, »Ein Veilchen auf der Wiese stand« von Goethe; »Leise zieht durch mein Gemüth« von Heine; »Es ist bestimmt in Gottes Rath« von Feuchtersleben; »Die linden Lüfte sind erwacht« und »Bei einem Wirthe wundermild« von Uhland nebst anderen trefflichen Liedern, die der Schule wohl zu gönnen wären. Auch »Der alte Barbarossa« von Rückert mit der an sich charakteristischen Melodie von Silcher hat sich nicht recht festzusetzen vermocht, noch weniger hat den alten Herrn die unbe-

deutende Melodie von Gersbach hochhalten können. Es wäre ein verdienstliches Unternehmen, wenn unsere ersten Componisten für die Schule sich qualificirende Lieder der besten Dichter in Musik setzten, nur müsste ihnen der Quell volksthümlicher Melodie fliessen. Man wäre fast versucht, zu rufen: ist kein Weber oder kein Silcher da? Neben vorzugsweiser Cultivirung des Volksliedes sollte man nicht nachlassen in dem Bestreben, der Schule noch anderweiten edeln Gesangsstoff zuzuführen. Indem man so rein pädagogische, speciell musikalische und dito dichterische Interessen förderte, schlüge man gleich drei Fliegen mit einer Klappe und regte zugleich das eigne Schaffen in Wort und Ton an, ich meine das wirklich künstlerische, nicht das eitle dilettantische, denn letzteres hat gerade auf diesem Felde schon Unheil genug angerichtet. Kann man auch in's Volle unserer Liedpoesie hineingreifen, so wäre es doch von ausserordentlicher Bedeutung, wenn die nambaftesten lebenden Dichter im Verein mit den besten Componisten veranlasst werden könnten, in geeigneter Weise ihr Schaffen, und wenn auch nur zu einem geringen Theile, der Schule zugute kommen zu lassen. So undankbar wäre die Aufgabe nicht, das sehen wir an dem Beispiele Hoffmann's von Fallersleben, der noch weit mehr erreicht haben würde, wenn er von den ersten derzeitigen Componisten kräftiger unterstützt worden wäre. Träfe man auch nicht mit allem Dargebotenen in's Schwarze, etwas würde doch immer haften bleiben und das wäre schon ein grosser Gewinn. Den vereinten Bemühungen aller Gleichgesinnten würde es bald gelingen, die vielen trivialen oder corrumpirten Texte und Weisen aus den Singbüchern für die Schule verschwinden zu machen.

Der Wunsch nun, nach dieser Seite hin auch ein geringes Scherflein beitragen zu können, liess mich den Versuch machen, eine Anzahl von 25 Liedern mit Rücksichtnahme auf die Schule und unter ausschliesslicher Anwendung des Normalsatzes für dieselbe, der Zweistimmigkeit, in Musik zu setzen. Der Titel des kleinen Hefts ist folgender:

Fünf und zwanzig Lieder von Goethe, Schiller, Heine, Uhland u. A. für grosse und kleine Kinder zweistimmig mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Eduard Hille, Universitäts-Musikdirector in Göttingen. Op. 40. (31 Seiten mittelgross Octav. Typendruck.) Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht. Pr. 1 M.

Der Schule ist auf dem Titel nicht speciell Erwähnung geschehen und zwar deshalb nicht, weil den Liedern Clavierbegleitung beigegeben ist und ihnen durch die Bezeichnung »für die Schule« der Weg in das für »Hausmusik« bestimmte Fach im Notenschranke nicht versperrt werden sollte. Deshalb *à deux:* für kleine und grosse Kinder oder für Schule und Haus. Des Kostenpunktes wegen braucht in den Gymnasien, Realschulen etc. — und diese hatte ich zunächst im Sinn — auf die Benutzung des Heftchens in der vorliegenden Gestalt wohl nicht verzichtet zu werden, denn für sie ist der Preis nicht zu hoch und ein Clavier findet sich in dem Singlocale hoffentlich auch vor. Da könnte man also versuchen, die Lieder je nach Umständen einfach oder mehrfach besetzt oder im Chor mit Begleitung singen zu lassen. Letztere ist jedoch nicht unumgänglich nöthig, die Lieder können eben so gut zweistimmig, ja sogar einstimmig ohne Begleitung gesungen werden. Der Herr Verleger wird deshalb und um zugleich die Anschaffung noch mehr zu erleichtern, eine Ausgabe ohne Begleitung folgen lassen. Es sind durchweg Strophenlieder und ich habe mich bemüht, sie möglichst einfach und im volksthümlichen Ton zu halten. Ich wünschte, letzterer wäre mir gelungen, denn ich halte ihn für das einzige Mittel, das vorgesteckte Ziel zu erreichen. Ob die Melodie zu dem Heine'schen Liede »Du bist wie eine Blume« in der Schule Anklang findet, ist mir zweifelhaft. Ich mochte aber auf den schönen Text nicht verzichten. Es ist zugleich das einzige Lied, das, weil canonisch gehalten, nicht gut einstimmig zu singen ist. Die Begleitung zu den Liedern wird jeder mittelmässige Spieler leicht bewältigen können. Um nun zu sehen, was das Heft bringt, mag der Leser mir gestatten, die Lieder namhaft zu machen. Es sind von *Goethe:* Der Fischer (Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll), Die wandelnde Glocke (Es war ein Kind, das wollte nie), Gefunden (Ich ging im Walde so für mich hin), Wanderlied (Von dem Berge zu den Hügeln), Frühzeitiger Frühling (Tage der Wonne, kommt ihr so bald), Das Veilchen (Ein Veilchen auf der Wiese stand), Der Rattenfänger (Ich bin der wohlbekannte Sänger); von *Schiller:* Hoffnung (Es reden und träumen die Menschen viel), Das Mädchen aus der Fremde (In einem Thal bei armen Hirten), Sehnsucht (Ach, aus dieses Thales Gründen); von *Uhland:* Einkehr (Bei einem Wirthe, wundermild), Das Schwert (Zur Schmiede ging ein junger Held), Des Knaben Berglied (Ich bin vom Berg der Hirtenknab), Frühlingsglaube (Die linden Lüfte sind erwacht); von *Heine:* Herz, mein Herz, sei nicht beklommen, Du bist wie eine Blume, Leise zieht durch mein Gemüth; von *Rob. Reinick:* Heraus! (Ging unter dichten Zweigen), Zwiegesang (Im Fliederbusch ein Vöglein sass), Juchhe! (Wie ist doch die Erde so schön); von *Jul. Sturm:* Gott grüsse dich; von *Eichendorff:* Wanderlied (Durch Feld und Buchenhallen); von *Löwenstein:* Der Vöglein Abschied (Wer klappert am Dache, mein Kindlein? horch, horch!); von *O. F. Gruppe:* O der blaue, blaue Himmel; von *Gottfr. Kinkel:* Ein geistlich Abendlied (Es ist so still geworden).

Ueber Wahl und Auffassung der Texte, über Verwerthbarkeit der Lieder für Schule und Haus, über ihren specifisch musikalischen Werth und dergleichen mehr kann ich mich natürlich nicht äussern; ich unterwerfe mich auf Gnade und Ungnade dem competenten Richter und will im voraus erklären, dass ich Tadel recht wohl vertragen kann, dass ich gern Rath annehme, auch keineswegs meine, etwas ganz Besonderes oder Vorzügliches geleistet zu haben. Und sollte man die Lieder alle verwerfen, ihr Verfasser würde sich damit zu trösten suchen, dass ihm guter Wille und warmes Interesse für die in Rede stehende Sache nicht abgesprochen werden können. Es würde ihm aber selbstverständlich eine grosse Freude sein, wenn man dies oder jenes Liedchen für werth hielte, weiter verbreitet zu werden. Daraufhin sieht sich vielleicht der Eine oder Andere das Heftchen einmal an. *E. Hille.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die **Geigenmacher** der alten Italienischen Schule ... Von **Nikolaus Louis Diehl**, Geigenmacher. Hamburg, J. F. Richter. 3. Auflage. 1877. 42 Seiten kl. 8.

Ein kleines, aber sehr interessantes Büchlein, welches schon durch den zierlichen Druck anzieht und auch weite Verbreitung gefunden hat, wie die nöthig gewordene dritte Auflage beweist. Der Verfasser hat seinen alten italienischen Collegen ein bescheidenes aber würdiges Denkmal gesetzt. Die Schrift enthält, wie schon der Titel besagt, eine Aufführung aller bekannten italienischen Geigenmacher der alten Schule, Charakteristik ihrer Arbeiten, sowie eine getreue Abbildung der von den Hervorragendsten unter ihnen gebrauchten Namensbezeichnungen auf den Zetteln in ihren Instrumenten, wodurch der Liebhaber alter Instrumente auf eine leichte Weise zur Kenntniss derselben, wenigstens der äusseren Zeugnisse, angeleitet wird. Auch noch eine Abhandlung über den Ursprung der Geige enthalten wir, welche das Büchlein eröffnet, und diese geschichtliche Einleitung scheint der Verfasser selber besonders lieb zu haben, denn er sagt in der Vorrede, bei der schon so bald nöthig gewordenen 3. Auflage dränge es ihn »aus gewissen Gründen an

dieser Stelle auszusprechen, dass jener Erfolg wohl besonders der neuen vor mir von Niemanden in der Weise ausgeführten Abhandlung über den Ursprung der Geige mit zuzuschreiben ist«. Mit zuzuschreiben vielleicht, aber sicherlich nur zu einem sehr geringen Theile. Das betreffende Capitel »Ueber den Ursprung der Geige« ist 6 1/2 Seite lang, hiervon wird genau die Hälfte der »Construction der jetzigen Geige« gewidmet, die »wirklich eine gelungene geistreiche zu nennen ist«. (S. 8.) Also bleiben volle drei kleine Seiten für die geschichtliche Forschung und diese benutzt Herr Biehl, um zu behaupten — denn Beweise fehlen, nur Behauptungen und Vermuthungen sind gegeben, obwohl der Verfasser das Gesagte für Beweise ansehen mag — also zu behaupten, dass die Violine nicht italienischen, sondern deutschen Ursprungs sei und Geige heisse. Es erinnert mich an die Disputation mit einem Dänen, welcher mir beweisen wollte, dass das Schachspiel in Dänemark erfunden sei. Der nationalen Eigenliebe sollte man mit Erfindungen nur dann schmeicheln, wenn wirklich deutliche Beweise vorzubringen sind; ich denke aber, der Verfasser hat weder Zeit noch Mittel dem Gegenstand Genüge zu thun und könnte ihn daher auf sich beruhen lassen. Das alte germanische Wort für dieses d. h. ein diesem ähnliches Instrument war Fidel. Nach Meinung des Referenten liegt der Werth dieses Büchleins und damit die Ursache seines Erfolges in den guten technischen Beschreibungen und namentlich in der übersichtlichen Aufführung der Schulen und Meister mit den sehr deutlich wiedergegebenen Inschriften auf den Zetteln. Allen Liebhabern bestens empfohlen!

Berichte.

Elbing, 26. November.

Zum heutigen Todtenfeste brachte Herr Cantor Odenwald mit dem hiesigen Kirchenchore den Chor aus Paulus »Wir preisen selig«, einen Chor aus Cherubini's Requiem, als Recapitulation, und neu die Altarie aus der Bach'schen Matthäuspassion, von Fräul. Hildebrandt brav gesungen und von Mitgliedern der Stadtkapelle (Violinsolo Herr Schwerzel) gut begleitet. Zum Schluss Händel's Trauerhymne als Hauptnummer des Concerts. Die Aufführung war, wie man es von Herrn Odenwald und dem Kirchenchore gewöhnt ist, sehr wohl vorbereitet. Die Theilnahme des Publikums war wieder schwach und ein Theil der hiesigen Localblätter hat von einer so vortrefflichen Leistung nicht ein Mal Notiz genommen. Anderswo würde man die erste Aufführung eines so hervorragenden Händel'schen Werkes als ein musikalisches Ereigniss gefeiert haben! Vielleicht wird's ein Mal besser.

Kopenhagen.

Ant. Rée. Nachdem die berühmte Sängerin Christine Nilsson dem Norden Valet gesagt hat, ist hierselbst die Anzahl der öffentlichen Concerte nur eine geringe gewesen. Besagte Sängerin machte zu Anfang hier grosses Aufsehen, doch wurde den grossen Erwartungen nicht Genüge gethan, und der Enthusiasmus des Publikums nahm am Schlusse ihres Hierseins bedeutend ab. Dass die Nilsson trotzdem eine bedeutende künstlerische Erscheinung ist, steht aber fest; nur könnte man bisweilen einen wärmeren und mehr musikalischen Vortrag wünschen, denn gegen die correcte Wiedergabe manches Satzes wird nicht selten ihrerseits gesündigt. Die Stimme der *Diva* ist übrigens noch immer sehr wohlklingend, besonders in den Mittellagen, und die Technik sehr bedeutend. Dieses erwies sie vornehmlich im Vortrage einer *Valse bluette* des Franzosen Jules Cohen, einer recht lieblichen Arbeit dieses hier wenig bekannten Tonsetzers.

Durch die Concerte der gefeierten Sängerin machte man hier die Bekanntschaft eines ausgezeichneten Violoncell-Virtuosen, nämlich des Holländers van Biene. Sowohl die Reinheit und Sicherheit seines Spieles, wie auch die Feinheit des Vortrages riss zu enthusiastischem Beifalle hin, und nicht viel hätte gefehlt, er wäre die Hauptperson in diesen Concerten geworden, trotz der ausgezeichneten Mitwirkung des Sängers Conrad Behrens.

Der Cäcilienverein feierte vor Kurzem das 25. Jahr seines Bestehens. Anlässlich dieses Factums gab der Verein ein grosses Concert in der Aula der hiesigen Universität und führte daselbst, unter Leitung des Kapellmeisters Paulli mehrere Compositionen der älteren Italiener (Palestrina, Conversi, Lotti etc.) aus. Auch vom Stifter des Vereins, H. Rung, kamen mehrere Sachen zur Ausführung. Unter diesen gefielen hauptsächlich Gesänge, die den toskanischen Volksweisen nachgebildet sind.

Leipzig, 2. December.

Am letztvergangenen Busstage, Freitag den 24. November, zog das Concert des Riedel'schen Vereines gewohntermaassen wieder eine überaus zahlreiche Zuhörerschaft in die hiesige Thomaskirche, woselbst neben zwei kleineren Orgelpièces der 42. und 43. Psalm, für Baritonsolo, Chor, Orchester und Harfe componirt von Heinrich Schulz-Beuthen und »Ein deutsches Requiem« für Chor, Soli und Orchester von Johannes Brahms zur Aufführung gelangten und zwar, wie wir nicht unerwähnt lassen wollen, in einer dem genannten Vereine durchaus zur Ehre gereichenden Weise.

Dienstag, den 28. November, fand das vierte Euterpeconcert statt, das durch ein neues Werk »Phaeton«, symphonische Dichtung von Saint-Saëns, eingeleitet und durch Rob. Schumann's Symphonie Nr. 3 Es-dur beschlossen wurde. Ersteres kam rhythmisch und klanglich recht gut zur Erscheinung, während die Symphonie nicht durchgehends mit der wünschenswerthen Accuratesse gespielt wurde. Die etwas laue Aufnahme der symphonischen Dichtung von Saint-Saëns kann zum Theil dem Umstande zugeschrieben werden, dass man es unterlassen hatte, der Ankündigung derselben einige erläuternde Worte auf dem Programm voraus zu schicken, die den mit dem geschilderten Gegenstand nicht vertrauten Zuhörern das Verständniss vermittelt hätten. Ist auch nicht zu leugnen, dass sich jenes Tongemälde keineswegs zu grossartig ansteigenden Empfindungen erhebt, sondern sich lediglich auf tonmalerischem Standpunkte hält, so gleicht dasselbe doch einer mit äusserster realistischer Treue ausgeführten Federzeichnung, die an sich geistreich genug ist, um auch ohne ein beigefügtes, Zug um Zug erklärendes Programm Interesse erregen zu können. Die Solospenden des Abends waren überaus reichlich. Die gesanglichen besorgte Fräul. Marie Beck aus Magdeburg, die pianistischen Herr Professor Isidor Seiss aus Köln. Die ersteren bestanden in der Concertarie von Mendelssohn und in drei Liedern von Franz Schubert, Kirchner und Lassen, die letzteren in C. M. von Weber's Concertstück mit Orchester, Beethoven's Variationen C-moll, in einem Präludium von Seiss und zwei Liedern ohne Worte von Mendelssohn-Bartholdy. Von den beiden Solisten errang sich Herr Seiss durch seine überlegene Künstlerschaft den Preis. Frl. Beck sang mit anzuerkennender Reinheit und Gewissenhaftigkeit, musste aber infolge der Ermangelung höherer künstlerischer Qualitäten hinter Herrn Seiss zurückstehen.

Im achten Gewandhausconcerte, Donnerstag den 30. November, rangen die Damen Frau Dr. Clara Schumann und Frau Hofkapellmeister Schmitt-Czanly aus Schwerin um den Lorbeer. Erstere trug das Pianoforteconcert A-moll von ihrem Gatten, ferner Variationen Op. 82 von Mendelssohn-Bartholdy und den Walzer Op. 42 in As-dur von Chopin vor, letztere sang die Don Juan-Arie »O nicht doch, nicht solche Worte!« (nach der Uebersetzung des Lorenzo da Ponte von B. von Gugler) und ausserdem noch zwei Lieder von Franz Schubert und drei ungarische Volkslieder mit solch einer technischen Feinheit und ästhetischen Empfindung, dass sie das Publikum in Entzückung versetzte. Ohne aber der letztgenannten Künstlerin zu nahe treten zu wollen, so müssen wir doch bekennen, dass Frau Schumann durch ihre universellere Künstlerschaft, wenn wir so sagen dürfen, den Sieg davontrug. Schliesslich haben wir noch zu erwähnen, dass das achte Gewandhausconcert mit der vom Orchester tüchtig durchgeführten Wasserträger-Ouvertüre begonnen und mit einer neuen Symphonie Nr. 3 D-moll von Jadassohn beschlossen wurde, welche letztere sich ebenfalls einer ungleich besseren Aufnahme zu erfreuen hatte als die übrigen symphonischen Werke, welche uns im Laufe der letzten Jahre von hiesigen Componisten zu Gehör gegeben wurden.

ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 20. December 1876. **Nr. 51.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber Kunstbildung auf Universitäten. (Fortsetzung.) — Zur Verbesserung des Musikunterrichtes. VI. (Fortsetzung.) — Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Weihnachtsmusik [Christgabe, ausgewählt von Carl Reinecke]. Sammlungen [Der Improvisator. Unsere Meister]. Orgelbaukunde [Orgelbau-Denkschrift von J. G. Heinrich]). — Concerte der Philharmonic Society in London. — Berichte (Barmen, Leipzig). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst der elfte Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Ueber Kunstbildung auf Universitäten.

(Fortsetzung aus Nr. 18 des vorigen Jahrgangs.)

Ein längerer Aufsatz unter diesem Titel ist im vorigen Jahrgange nicht zum Abschluss gekommen; in Nr. 18 vom 5. Mai Sp. 274 wurde er abgebrochen. Die nächste Ursache der eingetretenen Pause war eine zufällige. In jenen Wochen wurde an der Universität in Berlin ein zweiter Lehrstuhl für Musik errichtet und damit eine derjenigen Forderungen vorweg erfüllt, auf welche meine Auseinandersetzungen hinaus laufen; es könnte also den Anschein haben, als sei dieser Aufsatz unter Vorwissen jener Berufung und im Hinblicke darauf geschrieben. Dem entgegen muss ich hier bemerken, dass dieselbe mir gänzlich unbekannt blieb, auch auf Befragen an vermeintlich unterrichtetem Orte nichts darüber transpirirte, bis ich am 29. März die vollendete Thatsache erfuhr. Auch dann noch hatte ich über den Berufskreis des neu Angestellten keine nähere Kenntniss und vermochte namentlich nicht zu ersehen, inwieweit damit ein praktischer Anhalt gegeben war für diejenigen Vorschläge, welche hier auftauchen. Nun gehöre ich keineswegs zu denen, welche den Werth rein sachlicher Auseinandersetzungen davon abhängig machen, ob sie voll und bald in die Praxis übersetzt werden können, ich sehe es vielmehr als Gewinn an, wenn ihnen ein idealer Ueberschuss bleibt, denn dadurch können sie Anregungen für lange Zeit bieten. Gegen eine Theorie, welche nichts weiter zu leisten vermag, als die Rechtfertigung einer begonnenen Einrichtung, bin ich etwas misstrauisch; die ihrer selbst bewusste Theorie soll nicht nach der Praxis schielen, sich nicht durch dieselbe beengen lassen und niemals zu einer blossen Apologetik herab sinken. Andererseits aber hat sie die Pflicht, Fühlung zu halten mit dem Besten, was die Zeit in demselben Sinne auszuführen bestrebt ist. Eine Philosophie, die den Weg nicht finden kann, welcher sie mit den zeitgenössischen Bestrebungen gleichlaufend erscheinen lässt, oder die gar in entgegen gesetzte Bahnen leitet, ist unnütz im ersteren Falle und verkehrt im andern, wie abgeschlossen sie auch erscheinen möge. Ist eine Zeit wirklich bereit, auf einem bestimmten Gebiete ihre Pflicht zu thun — wie man es in Sachen der Kunst von der unsrigen behaupten darf —, so liegt in ihrer Gesammtthätigkeit das Correctiv für die reine Gedankenbewegung des Einzelnen; der letztere muss auf sie achten und mit ihr rechnen als mit der Summe der wirklich vorhandenen Kräfte, wenn er mit seinen Ideen nicht in den gestaltlosen leeren Raum gerathen will. Es bedarf also keiner Rechtfertigung, wenn hier auf Neugestaltungen Rücksicht genommen wird, und ebenso wenig, wenn diejenigen in Berlin mit besonderer Aufmerksamkeit und Hoffnung verfolgt werden. Aber ich war verpflichtet, meine äussere Stellung zu den letzteren anzugeben, weil von anderer Seite mein Mitwissen um etwaige in Vorbereitung befindliche Maassnahmen als selbstverständlich angesehen wurde. Ich habe aber von der genannten Einrichtung und Berufung vor der Zeit so wenig gewusst, dass ich vielleicht behaupten darf, ich habe nichts davon wissen sollen: diese Thatsache mag Denen, die besser zu wissen scheinen als ich selber, was ich weiss oder nicht weiss, doch wohl einiges Nachdenken verursachen. Zugleich sage ich aber auch, dass noch kein wesentlicher Schritt dort geschehen ist, den ich nicht zu billigen oder zu vertheidigen vermöchte.

Soviel zur persönlichen Einleitung der nun folgenden Worte, welche diesen Aufsatz beschliessen sollen.

(Schluss folgt.)

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes.

Von A. Tuma.

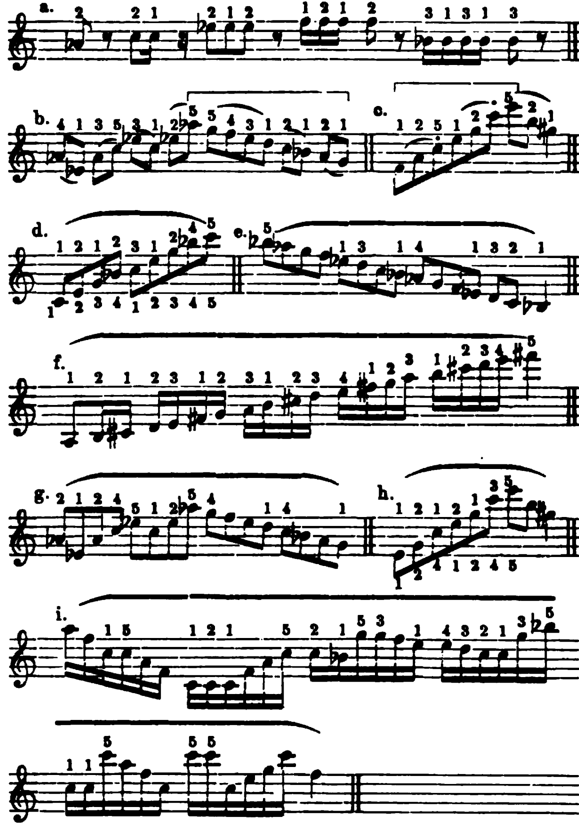
VI.

(Fortsetzung des VI. Artikels aus Nr. 37, wo Sp. 584 aus Versehen schon der Schluss angegeben ist.)

Ein Spielfeld besteht entweder nur aus einer Taste, die einmal oder wiederholt so anzuschlagen ist, dass zusammenhängende Tastenbewegungen*) ersichtlich werden, oder es

*) S. Nr. 35, Sp. 552.

besteht aus zwei und mehr Tasten, die, von links nach rechts oder umgekehrt aufeinanderfolgend, zur Erzeugung zusammenhängender Tastenbewegungen benutzt zu werden bestimmt sind. Das nachstehende Beispiel zeigt bei a. Spielfelder, die nur aus einer Taste, und bei b. c. d. e. und f. Spielfelder, die aus zwei, drei, vier und mehr Tasten bestehen.



Der eben gegebenen Begriffsbestimmung zufolge sind nicht die bei b. und c. durch die unter den Klammern stehenden Noten dargestellten Tastenreihen, sondern die daselbst durch Schleifbogen bezeichneten Theile dieser Tastenweisen als Spielfelder zu betrachten; bei g. und bei h. erscheinen die letzteren zu je einem Spielfelde vereinigt, und diese Zusammenziehung hat zur Folge, dass beim Spielen dieser Stellen eine andere Manipulation und auch ein anderer Fingersatz angewendet werden muss.

Besteht ein Spielfeld aus nur einer Taste und ist diese nur einmal anzuschlagen, so ist dazu einer der mittleren Finger, für auf einander folgende und durch grosse Tasteníntervalle getrennte Spielfelder dieser Gattung jedoch der erste oder der fünfte Finger zu verwenden.*) Wiederholte Anschläge derselben Taste bewirkt man, wie die Beispiele bei a. und bei i. zeigen, mit einer der Fingerfolgen 12, 13, 14, 15, 21, 31, 41, 51 und im Nothfalle auch mit 11 oder 55, also nicht wie die alte Schule vorschreibt mit 321 oder 4321, weil der durch die Benutzung dieser Fingerfolgen bewirkte mechanische Vorgang nicht nur complicirter, sondern auch unter schwer erfüllbaren Geschwindigkeitsbedingnissen gar nicht anwendbar ist.

*) S. Nr. 45, Sp. 708, das Ende des Beispiels im zweiten System.

Jedes aus zwei bis fünf Tasten bestehende Spielfeld, das sich als eine innerhalb des Bereiches einer Fingerstellung liegende Tastengruppe darstellt, ist selbstverständlich mit Benutzung dieser Fingerstellung und der entsprechenden Fingerfolge zu behandeln. Anschliessend an diese Gattung der Spielfelder, bezüglich welcher der Schüler den richtigen Fingersatz schon gelegentlich des Studiums der ersten Spielmanipulation kennen lernte, sind diejenigen Spielfelder zu nennen, deren Tastenintervalle es gestatten, dass bei Anwendung der ersten (in Nr. 45 Sp. 708) erwähnten Art der vierten Spielmanipulation ein ähnlicher Fingersatz in die Erscheinung treten kann; für alle anderen, bisher nicht genannten Gattungen der Spielfelder, die entweder aus mehr als fünf Tasten bestehen, oder die wegen ungünstiger Gruppirung der Tastenintervalle, oder aus beiden Gründen nicht mit Anwendung der ersten oder der eben genannten Art der vierten Spielmanipulation, sondern nur mit Hülfe des Untersetzens, Ueberschlagens oder Auswechselns der Finger behandelt werden können, ergiebt sich der beste Fingersatz, wenn bei dessen Ermittlung die Grundfingerstellung*) gebührend berücksichtigt und dort, wo es möglich ist, bewirkt wird, dass (wie sich aus dem obigen Beispiele bei d. und bei h., wo der oberhalb der Noten stehende Fingersatz für kleinere und der unterhalb der Noten ersichtliche Fingersatz für grössere Hände Giltigkeit hat, entnehmen lässt) die vor und nach dem Untersetzen, Ueberschlagen oder Auswechseln der Finger an der Hand bestehenden Fingerstellungen einander gleich sind. Die im obigen Beispiele bei d. und bei h. verzeichneten Spielfelder und das Spielfeld bei e. erweisen sich auch als repetirende, d. h. als solche Spielfelder, die, von gleichnamigen Tasten begrenzt und den Raum von zwei und mehr Octaven einnehmend, in jeder Octavabtheilung gleich viele und dabei gleichnamige Tasten aufweisen. Das oben bei f. ersichtliche Spielfeld ist rücksichtlich der zwischen den Tasten $\overline{f}$ und $\overline{\overline{\overline{fis}}}$ liegenden Tastengruppe ebenfalls ein repetirendes Spielfeld, das einen aus fünf Tasten bestehenden, bis zum *a* der kleinen Bassoctave reichenden Annex hat; besteht ein solcher Annex nur aus einer Taste, was in dem gegebenen Beispiele bei f. der Fall wäre, wenn das Spielfeld nicht bis zum kleinen Bass-*a*, sondern nur bis zum eingestrichenen *e* herabreichen würde, so müsste die letztgenannte Taste dem ersten Finger zugetheilt und mit der Fingerfolge 1 2 3 4 begonnen werden.

*) Vgl. Nr. 28, Sp. 438.

(Fortsetzung folgt.)

Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern.

(Mitgetheilt von **E. Hille.**)

(Fortsetzung.)

Wenn die Nachtigallen schlagen. 1844.
Franz Abt Op. 350. mst.
W. Taubert Op. 163, für gemischten Chor.

Wenn es keine Fläschen gäbe. 1837.
Th. Adam Op. ... 4st.
A. Ellmenreich in Täglichsbeck's Liederhalle, 2. Abth. 2. Bd. S. 113—115. 4st.
Gust. Engel in: Neues Liederbuch für Studenten (Berlin, Stuhr) S. 175.
Franz Lachner Op. 94. 4st.
H. Marschner Op. 108. 4st.
B. E. Philipp Op. 13, mit Chor.
G. Reichardt Op. 18. 4st.

Wenn ich begraben bin. 1850.
H. M. Schletterer in H. v. F. Vaterlandsliedern Nr. 22.

Wenn ich hier die stillen Pfade. 1856.
Christoph Struck Op. 22.

Wenn ich nichts mehr habe. 1852.
Eduard Hille Op. 24.

Wenn ich träumend irr' alleine. 1823.
F. W. Jähns im Salon de Chant (Berlin, Crantz).
E. Richter Op. 1.

Wenn ich unter frischem Moose. 1834.
A. v. Rosenberg (Berlin, Trautwein).

Wenn sich der Kuckuck hören läßt. 1857.
Paul Werner Op. 4. 3st.

Wenn sieben Stern' auch niedersinken. 1826.
F. W. Markull Op. 40. 4st.

Wenn wir des Morgens früh aufstehn. 1858.
Eduard Rohde Op. 57.
Schletterer in: 48 Kinderlieder (1865) Nr. 24.
Paul Werner Op. 5.

Wer fragte je nach deinem Glauben? 1838.
Gustav Engel in: Neues Liederbuch für Studenten (Berlin, Stuhr) S. 66.
J. Erckel im Orpheus, 12. Bd. Nr. 61. S. 44. 4st.

Wer hat die schönsten Schäfchen? 1830.
Wilh. Baumgartner Op. 13.
Franz Commer Op. 52. 4st.
Dreist in J. Fossler's zweistimmigen Liedern Nr. 43. 2st.
D. Elster: Kindheit Nr. 5.
J. A. Federer: 65 Schullieder Nr. 8.
Adolf Klauwell Op. 18.
C. Pax in Erk und Greef Kindergärtchen Nr. 33.
C. Reinecke Op. 37.
H. M. Schletterer in: Der jugendliche Sängerchor von Heinr. Sattler, 1. Abth. Nr. 12.
Carl Seeger: Der Liederfreund, 3. Aufl. S. 10.
C. v. Winterfeld in H. v. F. 50 Kinderliedern Nr. 28.

Wer ist der greise Kriegesheld? 1871.
Ferd. Magerstädt Op. 20. 2st.

Wer sagt zum Anger: du sollst nicht grünen? 1854.
C. Krebs Op. 172.

Wer schuf das Wasser? wer den Wein? 1840.
H. Esser in »Die Rheinländer« (Mainz, Schott) Heft 4.

Wer singet im Walde so heimlich allein? 1823.
C. Banck Op. 15. — o. N.
H. v. F.: Deutsches Volksgesangbuch (Leipzig, W. Engelmann 1848) Nr. 164. — 4st. in Silcher, Volkslieder für 4 Männerstimmen, 4. Heft Nr. 11. Vergl. Unsere volksthümlichen Lieder von H. v. F. Nr. 962. — »Besonders arrangirt von A. Härtel«: Deutsches Liederlexikon Nr. 888.

Wer steckt denn da sein Fähnlein aus? 1826.
L. Lenz Op. 38.

Wer tanzen will, der steh nicht still. 1848.
Schletterer in: 48 Kinderlieder (1865) Nr. 47.

Werde heiter mein Gemüthe. 1836.
G. Bansi Op. 6.
Wilh. Baumgartner Op. 13.
L. Hartmann: Lieder und Gesänge, 1. Heft Nr. 4.
Moritz Heinr. Hauser Op. 14. Heft 3.
F. W. Jähns Op. 30.
Felix Mendelssohn-Bartholdy Op. 71.
A. Methfessel Op. 101.

Wie aber soll ich dir erwiedern? 1833.
Arno Kleffel Op. 12.
W. E. Scholz (Breslau, Pelz).

Wie blickst du hell und rein! 1850.
C. F. Baumann Op. 37. 2st.
Heinr. Esser Op. 55. 2st.
Franz Lachner Op. 98.

Wie blüht es im Thale. 1843.
Franz Abt Op. 91. 2st.
R. Schumann Op. 79.
Th. Täglichsbeck Op. 34 u. in Klauer's Jugendklängen Nr. 30. — o. N.
Julius Weiss Op. 48. Heft I.

Wie der Anger sich bekleidet. 1835.
Franz Lachner Op. 116.

Wie die Blum' in ihrer Dolde. 1836.
F. Lachner Op. 78.

Wie die Wolke nach der Sonne. 1835.
Johannes Brahms Op. 6.

Wie die jungen Blüthen leise träumen. 1836.
W. Baumgartner Op. 12. 1. Heft
Theodor Kirchner Op. 6.
Arno Kleffel Op. 7.

Wie finster ist die Nacht. 1851.
H. v. F. Soldatenleben (Berlin, C. W. Krüger 1852) Nr. 16. 2st

Wie hab' ich immer dein gedacht. 1823.
E. Richter Op. 1.

Wie ist doch im Walde gut wohnen! 1828.
D. Elster: Kindheit Nr. 37.
W. Klingenberg Op. 10.

Wie könnt' ich dein vergessen! 1841.
Franz Abt in Täglichsbeck's Germania Nr. 6. 4st.
J. Adam in Ernst und Scherz von Jul. Otto Nr. 44. 4st.
Heinr. Dorn Op. 104. 4st.
Gust. Engel in: Neues Liederbuch für Studenten (Berlin, Stuhr) S. 15.
Erk: Germania Nr. 11.
H. Esser Op. 57. 4st.
Friedr. Gartz Op. 1. 4st.
H. Gödecke Op. 3. 4st.
Wilh. Greef: Männerlieder, 9. Heft Nr. 1. 4st.
Th. Hansen (Kiel, Naeck) 4st.
Iper im Liederbuch für deutsche Studenten, 2. Aufl. (Halle, H. W. Schmidt 1852) S. 59, 60. 4st.
X. Iten in: Sammlung von Volksgesängen für den Männerchor. Herausgegeben von J. Heim (Zürich 1868) Nr. 53. S. 96. 4st.
Fritz Knoll (Leipzig, Forberg) 4st.
A. Methfessel Op. 145. 2st. und 4st.; auch in: Musik. Bouquet 1849. Nr. 1.
Carl Pax in W. Greef's Männerliedern, 6. Heft Nr. 4. 4st.
Schletterer in H. v. F. Vaterlandsliedern Nr. 6.
C. G. Schöne (Hamburg, Böhme) 4st.
A. H. Sponholtz Op. 40.
H. Julius Tschirch (Leipzig, E. Stoll).
A. Wagner: Lieder der Liebe, Heft 2.
Ludolf Waldmann Op. 24.
S. A. Zimmermann Op. 85. 4st.

Wie lange soll ich noch fern dir sein? 1848.
H. Esser Op. 55. 2st.
J. G. Klauer Op. 14.
Ferd. Möhring Op. 14 und in Klauer's deutscher Volksliedertafel, 1. Heft Nr. 12. 4st.

Wie sehn' ich mich nach deinen Bergen wieder. 1839.
Marie Nathusius Nr. 24.
Schletterer in H. v. F. Vaterlandsliedern Nr. 20.
A. H. Sponholtz Op. 39.
Ed. Thiele Op. 14.

Wie sie ihr Haupt erheben. 1834.
A. v. Rosenberg (Berlin, Trautwein).

Wie sich Rebenranken schwingen. 1833.
Johannes Brahms Op. 3.
F. W. Jähns Op. 22.
F. Gustav Jansen Op. 25.
Jul. Lammers Op. 11.
Jul. Rietz Op. 26.
C. T. Seiffert Op. 11.

Wie singt die Lerche schön. 1852.
H. Esser Op. 48. 2st.
Eduard Hille Op. 24
Gustav Jansen Op. 12.
Carl Krebs Op. 172.
Franz Liszt, Gesammelte Lieder (Leipzig, Kahnt) 6. Heft Nr. 32.
Joachim Raff Op. 114. 2st.

Wie's nach Leben wittert. 1823.
E. Richter Op. 1.

Wie traurig blicken Au'n und Matten. 1828.
J. Böie Op. 5.
S. Burckhardt Op. 49.
Cornelius Gurlitt Op. 5. 2st.
F. W. Jähns Op. 26.
L. Lenz Op. 89.
F. A. Reissiger Op. 84. 2st.
(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Weihnachtsmusik.

Nach Ansicht der meisten Verleger bilden ihre sämmtlichen Verlagsartikel besonders geeignete Gegenstände für den Weihnachtstisch. Aber darum handelt es sich hier nicht, sondern um ein zierlich Büchlein, welches express für die Weihnacht zusammen gestellt wurde. Dieses ist:

Christgabe. Alte und neue Weihnachtslieder nebst einer Beigabe vierhändiger Weihnachtsmusik, ausgewählt von **Carl Reinecke.** (Titelblatt von Olga von Fialka.) Leipzig, Breitkopf und Härtel. 41 Seiten gr. 4. Preis M. 3.

An Gesängen erhalten wir hier von Luther's oder früherer Zeit her bis auf die unsere in 21 Sätzen eine so mannigfaltige Auswahl, dass Jeder für seinen Geschmack etwas darin finden wird, was ihn besonders anspricht. Die religiös feierliche Seite kommt in diesen Liedern natürlich besonders zum Ausdruck, denn sie ist es eben, welche in der musikalischen Kunst solche Wunderblüthen getrieben hat, und ohne diesen erhabenen Hintergrund würde das Fest mit seiner bunten Bescheerung leicht in Tändelei ausarten. Aber eine blosse Collection geistlicher Weihnachtsgesänge ist auch nicht mehr das, was unsere Zeit ausschliesslich fordert, weil wir den religiösen Gegenstand doch schon hauptsächlich unter dem Gesichtspunkte eines historischen Ereignisses betrachten, welches mehr unsere Theilnahme als unseren Glauben in Anspruch nimmt. Da halten wir es für einen besonders glücklichen Gedanken des Herausgebers, zwei Instrumentalstücke (in vierhändiger Bearbeitung) aufzunehmen, welche so gesättigt sind von der Poesie der Christnacht, dass in dieser Art nichts Vollkommneres gedacht werden kann: die Pastoralmusik aus Händel's Messias und die Sinfonia aus Bach's Weihnachtsoratorium. Zum Schluss hat Hr. Reinecke noch einen humoristischen vierhändigen Satz eigner Composition beigefügt. — Wer diese sehr schön ausgestattete »Christgabe« noch nicht kennen gelernt hat, der sei hiermit gebeten, sie nicht zu übersehen.

Sammlungen.

Der Improvisator. Phantasien und Variationen für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1876.)
Erste Reihe. 133 Seiten in Fol. Pr. M. 7,50.

Dieses ist eine Sammlung von verschiedenen Tonstücken; nach dem Titel könnte man noch etwas Anderes vermuthen. Ueber das Verhältniss von Titel und Inhalt würden wir hier im Unklaren bleiben, wenn nicht die unlängst erwähnten »Mittheilungen« der Verlagshandlung eine aufklärende Bemerkung enthielten. Hiernach beabsichtigt die Verlagshandlung unter dem genannten Titel »eine kleine wohlgewählte Sammlung freier Phantasien herauszugeben und damit Vortragsstücke zu bieten, welche im Gegensatze zu vielverbreiteten Fabrikaten brillant zugestutzter Bravourstücke erwählte Themata bedeutender Componisten in würdiger selbständig künstlerischer Form geben. Die Sammlung soll von allen Meistern charakteristische Sätze in congenialer Clavierbearbeitung aufweisen; sobald die Hauptvertreter bedeutsamer Musikrichtungen, sowie die ersten modernen Künstler zum Worte gekommen sind, wird sie abschliessen.« Hierzu bemerken wir, dass die vorliegende erste Reihe 10 bereits früher gedruckte Stücke enthält von Mozart (6 Variationen), Beethoven (15 Variationen mit Fuge Op. 35), Weber (7 Variationen Op. 7), Chopin (brillante Variation Op. 12), Liszt (Transcriptionen aus Wagner's Opern), Thalberg (Phantasie über Rossini's Mose Op. 33), Henselt (Concertvariation Op. 1), Heller (Saltarello Op. 77), Reinecke (Larghetto aus dem Concert Op. 21 von Chopin) und Brahms (Variation Op. 9). Die zweite Reihe dagegen »wird in zwanglosen Heften noch nicht veröffentlichte Phantasien gefeierter Componisten der Gegenwart bringen«.

Unsere Meister. Sammlung auserlesener Werke für das Pianoforte (Originale und Bearbeitungen). Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1876.)
Band I. Bach. 99 Seiten gr. 8. Pr. M. 3.
- III. Haydn. 86 Seiten gr. 8. Pr. M. 3.
- IV. Mozart. 97 Seiten gr. 8. Pr. M. 3.
- V. Beethoven. 95 Seiten gr. 8. Pr. M. 3.
- IX. Chopin. 89 Seiten gr. 8. Pr. M. 3.

Dieses sind die bisherigen Bände einer Sammlung, von welcher wir voraussetzen dürfen, dass sie sich schon weit verbreitet hat. Durch ihre besonders schöne Ausstattung wird sie sich sofort überall bemerklich machen und unter den musikalischen Geschenken sicherlich einen bevorzugten Platz einnehmen. Der Inhalt ist gemischter Art, wie schon der Titel andeutet. Von Haydn erhalten wir in 20 Stücken Sätze aus seinen Sonaten Trios und Symphonien, und daneben arrangirte Lieder und dergleichen. Ebenso ist es bei Bach, Beethoven und Mozart; von Chopin sind natürlich nur Instrumentalstücke ausgewählt. Zur Einführung in die Werke der betreffenden Meister ist diese Musik sehr passend.

Orgelbaukunde.

Orgelbau-Denkschrift, oder der erfahrene **Orgelbau-Revisor.** Ein Rathgeber für Gemeindekirchenräthe, Geistliche, Organisten, Cantoren . . . gemeinfasslich beschrieben von **J. G. Heinrich**, k. Mus.-Dir., Organist und Orgelbau-Revisor zu Sorau. Weimar, B. F. Voigt. 1877. VIII und 79 S. 8.

Eine von einem vollkommenen Praktiker verfasste Anleitung, welche Alles enthält was der Titel verspricht und überdies noch einen Vorzug besitzt, welcher Schriften über musiktechnische Gegenstände gewöhnlich nicht eigen ist, den Vorzug grosser Klarheit und Deutlichkeit. Der Herr Verfasser war garnicht sehr erpicht darauf, seine langjährigen Erfahrungen zum Druck zu bringen, weil er meint, dass diejenigen sich am wenigsten darnach richten, denen es gerade am nöthigsten wäre. Aber wir freuen uns, dass er seine Bedenken überwunden hat, denn diese eindringlichen Belehrungen werden jedenfalls gelesen werden und dauernd Nutzen schaffen. Um den Geist dieser Schrift zu kennzeichnen, führen wir einige Worte auf S. 49 an: »Grundsatz: Im vollen Werke müssen alle Stimmen nur den Grundton verstärken und in ihm in Eins zusammen fliessen. So lange also Octaven-, Quinten-, Terzen- und gemischte Stimmen bei Angabe eines Tones im vollen Werke einzeln heraus zu hören sind, ist Construction und Intonation mangelhaft.« Aehnlich bestimmt und sachlich gegründet ist Alles, was hier vorgetragen wird. Die einzelnen Theile sind so besprochen, dass ungesucht zugleich die Eigenthümlichkeiten verschiedener Zeiten und Meister angegeben werden,

wodurch der Werth dieses Büchleins namhaft erhöht wird. Wir wünschen demselben die weiteste Verbreitung und dem Herrn Verfasser Anregung und Musse, um seine 1861 erschienene »Orgellehre« bald in zweiter Auflage erscheinen zu lassen.

Chr.

Concerte der Philharmonic Society in London.

Es ist hier die »alte« Philharmonische Gesellschaft gemeint, wie man sie nennt zum Unterschiede von einer andern, die sich die »neue« betitelt. Wenn es auch, wie Sie einmal mündlich äusserten, wenig Nutzen haben mag, über Musikinstitute in ausländischen Zeitungen zu berichten,*) so werden Sie mir doch wohl ausnahmsweise einige Worte über eine Concertgesellschaft gestatten, der ich als Subscribent schon so lange angehöre; um so mehr, da dieselben nur durch einen Bericht veranlasst sind, den ich in einer deutschen Musikzeitung fand. Das Leipziger »Musikalische Wochenblatt« Nr. 38 vom 1. September d. J. lässt sich aus London unter andern Folgendes schreiben: »Die Concerte der Philharmonischen Gesellschaft boten während dieser Sommersaison nichts besonders Bemerkenswerthes dar; es sei denn das Factum, dass auch hier eine Richtung zum Fortschritt sich bemerkbar macht, was nämlich die Programme der einzelnen Concerte betrifft. Andererseits leidet dieses Institut, wie auch ganz besonders die New Philharmonic Society, an dem Krebsschaden mangelhafter Dirigenten. Solange hierin keine Veränderung stattfindet, ist keine bleibende Besserung zu hoffen; für eine wahrhaft künstlerische Aufführung z. B. einer Beethoven'schen Symphonie genügt eben nicht blos ein lebendiges Metronom! — und etwas Anderes sind die jetzigen Herren Dirigenten der beiden Gesellschaften leider nicht. — Es ist dies um so trauriger, als die Orchester fast nur aus Künstlern ersten Ranges bestehen; was mit diesen Kräften geleistet werden kann, wenn nur die nöthige Sachkenntniss und Fähigkeit obwaltet, das zeigt uns Herr Aug. Manns in seinen vorzüglichen Winterconcerten im Crystal Palace zu Sydenham.« Soweit der angeführte Bericht über diesen Gegenstand.

Was nun das einzige karge Lob anlangt, welches den Philh. Concerten hier gespendet wird, nämlich dass auch sie endlich anfangen in »eine Richtung zum Fortschritt« einzulenken, so muss ich dieses als unverdient ansehen und deshalb dagegen protestiren. Wir brauchen nämlich nicht erst nachträglich die Richtung zum Fortschritt aufzusuchen, wir sind immer in dieser Richtung geblieben. Man hat wohl zu Zeit etwas gezögert, die Producte lebender Componisten aufzuführen, aber aufgegeben ist die Verbindung mit der Production der Gegenwart niemals seit den 64 Jahren, in welchen die Gesellschaft bereits concertirt. Solches wäre auch unmöglich. Ein Concert dieser Art besteht zur Hälfte aus Vorträgen einzelner Künstler, und zwar der ausgezeichnetsten, die fast alle Jahre wechseln. Sie bringen nicht nur neue Weisen zu singen und zu spielen mit, sondern auch neue Musik, und diese wird fast ohne Einrede zugelassen; was bei der Bedeutung der Künstler begreiflich ist; überdies hat das Hören neuer Musikstücke für unsere Hörerschaft ebenso vielen und oft noch mehr Reiz, als die Ausführung der Artisten. Früher ging man in der Sucht, ich möchte sagen in dem Kitzel nach dem Neuen so weit, dass man von Zeit zu Zeit berühmte auswärtige Dirigenten herbei rief, welche eine Serie von Aufführungen leiteten und bei dieser Gelegenheit mehrere grosse Werke eigner Composition aufführten. Hervorragende unvergessliche Namen und Werke sind hierdurch mit der Geschichte unserer philharmonischen Concerte verflochten und den damaligen Zuhörern Erinnerungen an herrliche Genüsse geblieben. Der letzte, welcher uns auf diese Weise momentan in Aufregung setzte, war Wagner. Die Art wie er auftrat und aufgenommen wurde, bildete so zu sagen die Einleitung, den Uebergang zu dem neuen Abschnitt unserer Concerte, wo die Direction eine ständige wurde und in englische Hände überging oder vielmehr ausschliesslich in englischen Händen verblieb. Wenn uns nun auch die momentanen Aufregungen abgehen, welche durch das Erscheinen berühmter ausländischer Componisten erzeugt werden, so haben wir doch alle Ursache damit zufrieden zu sein, denn wir sind dadurch zu dem normalen Zustande einer ständigen Concertgesellschaft zurück gekehrt. Man kann aber bemerken, dass seit dieser Zeit, also seit der Direction von Sterndale Bennett, welcher nach Wagner berufen wurde, seitens der Kritik eine Missstimmung gegen die philharmonische Gesellschaft herrschend wurde und bei jeder Gelegenheit ihre üble Laune kund gab, meistens ohne Sachkenntniss und ohne Grund. Jene Kritik kam aber nicht, wie man vermuthen könnte, vornämlich aus denjenigen Kreisen, welche alles Gute in der Kunst von einer vorhandenen »Richtung zum Fortschritt« abhängig machen, sondern von den Wortführern unserer grossen Blätter, die über die Berufung Wagner's und was damit zusammen hing, aufgebracht waren; trotzdem hat der kritische Wind sich so gedreht, dass das ewige Gerede vom Zurückgehen und Verfall der philharmonischen Concerte nun hauptsächlich von den-

---

*) Der englische Freund, dessen Worte ich hier übersetzt wiedergebe, bezieht sich auf ein Gespräch über Correspondenzen aus London, in welchem ich äusserte, dass mir solche Berichte durchweg wenig nutzbringend schienen und nur bei besonderen Gelegenheiten, also gleichsam ausnahmsweise geliefert werden sollten. In dem eigentlich Neuen kann man die Concurrenz mit den Tageszeitungen doch nicht bestehen, da diese alles viel schneller und gewöhnlich auch viel besser bringen. Regelmässige Berichte mit eingeflochtenen Urtheilen über Alles und Jedes mögen dem ferner stehenden Leser sehr imponiren, leiden aber an dem Uebelstande, dass der Berichterstatter das, was er beurtheilt, genügend kennen zu lernen garnicht die Möglichkeit besitzt. Der halbe Tag und ein kleines Vermögen würden dazu gehören, um die hauptsächlichsten Aufführungen zu besuchen — achtzehn in der Woche hielt Chorley für nöthig, um sich auf dem Laufenden zu erhalten, wie er mir erzählte. Wer solches zu thun vermag, der wird aber dann die Bescheidenheit nicht so weit treiben, die Resultate seiner Beobachtungen in einer kleinen auswärtigen Fachzeitung niederzulegen, die denen, um welche es sich handelt, gewöhnlich nie zu Gesichte kommt. Seinem Ehrgeiz stehen andere Wege offen; er kann zum Referenten einer grossen inländischen Tageszeitung avanciren und als solcher wirklich in die Lage versetzt werden, sachkundige Beurtheilungen liefern zu können. Noch ein anderer Umstand kommt gewöhnlich hinzu. Der Redacteur kann den Berichterstatter, welcher aus entfernten Orten und über fremde Verhältnisse schreibt, nur ausnahmsweise controlliren; es wird ihm dadurch fast unmöglich gemacht, Redaction zu üben. Wenn ich Gelegenheit hätte, mündlich Herrn Fritzsch die verschiedenen Gründe anzugeben, warum die obige Beurtheilung gegen Herrn G. W. Cusins, den musikalischen Director der philharmonischen Concerte und Kapellmeister der Königin, eine so grosse Ungerechtigkeit enthält, so würde er ohne Zweifel sein aufrichtiges Bedauern ausdrücken, dieselbe gedruckt zu haben, zugleich aber auch bemerken, dass ihm die auseinander gesetzten Verhältnisse sammt dem Namen vollständig unbekannt waren. Nun, das eben ist es, was ich hier hervorheben wollte. Je entfernter die Orte sind, desto mehr sollten etwaige Berichte die Form eines ruhigen Referates annehmen unter möglichstem Ausschluss aller heftigen persönlichen Urtheile. Aber gerade das Umgekehrte ist der Fall: gewöhnlich wird mit der grössten Rücksichtslosigkeit über Personen und Einrichtungen der Stab gebrochen, obwohl diese oft weiter nichts verschuldet haben, als dass sie dem Referenten unbekannt geblieben sind; es ist, als wolle er seinen Mangel an Vertrautheit mit den beurtheilten Verhältnissen sowie die unbedeutende Stellung im Hintergrunde, welche er auf diesem Schauplatze einnimmt, durch solche Dreistigkeiten vergessen machen. — Wenn ich Erwägungen dieser Art hier ausspreche, so werde ich hoffentlich nicht den Verdacht auf mich ziehen, anderen Musikzeitungen Vorschriften machen zu wollen: es geschieht lediglich, um zu erklären, warum in der Allg. Mus. Ztg. so selten directe Berichte aus dem Auslande erscheinen, selbst aus einem Orte wie London, mit welchem ich ununterbrochen in Verbindung stehe.

Chr.

jenigen (Ausländern) in Gang erhalten wird, welche wahrscheinlich der Meinung sind, dass sie allen musikalischen Fortschritt in Generalpacht bekommen haben.

Da soll es also vor allem der jetzige Dirigent sein, der als das grosse Hinderniss einer gründlichen Besserung aus dem Wege zu räumen wäre. Der arme Dirigent! Nach dem Berichterstatter zu urtheilen, der doch wohl ein geborner Deutscher ist, müssen die Dirigenten in Deutschland allmächtig sein; bei uns sind sie es nicht. In Deutschland heissen sie Director, bei uns *Conductor*, haben also mit dem Omnibus-Diener den Titel gemein. Ich will mich hierüber nicht weiter auslassen, sondern nur soviel bemerken, dass unsere Concerte ohne Zweifel in vielen Dingen anders aussehen würden, wenn der jetzige Dirigent derselben, Herr G. W. Cusins, Programme und Besetzung und Proben nach seinem Gefallen machen könnte. Er ist der Nachfolger des nun verstorbenen Sir Sterndale Bennett, zugleich sein Schüler, und leitet dieses Institut schon seit Jahren. Wenn man die Worte von dem »lebendigen Metronom« liest, welches der Dirigent darstellen soll, so möchte man glauben, dieser Bericht sei nicht 1876, sondern zehn Jahre früher geschrieben, zu den Zeiten nämlich, wo Bennett noch dirigirte, denn wirklich hatte der verdienstvolle Mann, dessen Andenken wir hoch in Ehren halten, in der musikalischen Direction eine so leblose Ruhe, dass er bei seinem Taktgeben auf das Orchester oft nicht viel anregender wirkte, als ein mechanisches Metronom hätte thun können. Sein Schüler ist wenigstens in dieser Hinsicht ganz aus der Art geschlagen; er ist sicherlich das gerade Gegentheil von einem Metronom und war es anfangs, wo ihm noch nicht eine hinreichende Erfahrung zu Gebote stand, so sehr, dass dadurch mitunter die Gleichmässigkeit gestört wurde. Er ist lebhaft, anregend und im Stande, Sängerchor und Orchester zu leiten, zu beherrschen. Auch ist er kein Mann, der die ausgetretenen Wege liebt. Er prüft alle neue Musik, die herauskommt und bringt davon zur Aufführung, was die Verhältnisse nur irgend gestatten. Für Wagner hat er eine grössere Vorliebe, als vielleicht einem Concert, welches sich hauptsächlich an die besten Instrumentalwerke und überhaupt an abgeschlossene Tonstücke halten muss, zuträglich ist. Bei der Vorführung bereits bekannter Werke, seien sie nun älter oder neuer, merkt man bald, dass er sich nicht begnügt, sie einfach nach früherer Weise abspielen zu lassen, sondern dass er sie selbständig studirt hat und in Folge dessen von neuen Seiten beleuchtet. Wenn dies bei den Aufführungen nicht noch mehr zu Tage tritt, so wissen wir recht gut, dass den Dirigenten der geringste Theil der Schuld trifft. Seine Selbständigkeit hat Herr Cusins besonders offenbart bei einem Gegenstande, der nach der Ansicht vieler meiner Landsleute, und ohne Zweifel auch der meisten englischen Kritiker, kaum noch einer neuen Beleuchtung fähig war: ich meine Händel'sche Werke, besonders den Messias. In der Aufführung derselben ist ein solcher Schlendrian eingerissen und das ungeschlachte Verfahren von Sir Mich. Costa ist seit langer Zeit so dominirend, dass eine entschiedene, durch eigenes Studium gewonnene Ueberzeugung und ein starker künstlerischer Wille dazu gehörte, um solche Aufführungen zu wege zu bringen, wie Herr Cusins von diesem Oratorium veranstaltet hat, und um jene kleine gehaltreiche Schrift über den Gegenstand abzufassen, welche hier zu besprechen unnöthig ist, da Sie dieselbe für wichtig genug gehalten haben, um sie Ihren Lesern in einer Uebersetzung vollständig mitzutheilen.*) Wer solche Beweise seiner künstlerischen Fähigkeit gegeben hat, der sollte wenigstens davor sicher sein, ein Metronom genannt zu werden.

Ich will aber nicht säumen zu erklären, dass es mir nicht einfällt, den seligen Bennett mit diesem Titel zu verunehren. Meine obige Aeusserung war nur des Vergleiches wegen gethan und weiss ich recht gut, dass ein feiner Künstler, wie der Verstorbene war, niemals ein Metronom sein kann; wir vergessen nicht, was er uns gewesen ist. Sollte aber der übertriebene und geschmacklose Vergleich eines Dirigenten mit dem Metronom einmal als zulässig angenommen werden, so würde ich unbedenklich behaupten: Gerade der so gelobte Dirigent der Musik im Crystal Palace ist die lebendige Verkörperung eines Metronoms, exact, sicher, schnellfertig, unfehlbar im Takt, niemals von Auffassungs-Zweifeln gequält, ein vollendeter Militärkapellmeister. Auch das ist in seiner Art ein Lob, und Herr Manns füllt seine Stelle ohne Zweifel vortrefflich und ganz nach Wunsch aus; aber man sollte Andern ihre Verdienste ebenfalls lassen, schon der blosse Vergleich schliesst eine Ungerechtigkeit in sich.

Wenn behauptet wird, dass das Orchester der Philharmonischen Concerte »fast nur aus Künstlern ersten Ranges bestehe«, so erkennen wir auch hierin nur eine Ansicht von Hörensagen. Wäre der Referent mit dem Getriebe unserer Concerte wirklich bekannt, so müsste er sich sagen, dass eine gelungene Aufführung noch etwas anderes erfordert, als eine Sammlung von Künstlern ersten Ranges. Sie erfordert nicht nur die nothdürftigsten Proben, von denen aus Sparsamkeitsrücksichten so wenige wie möglich abgehalten werden, sondern eingehendes Studium, künstlerisches Zusammenleben; ist dieses der Fall, dann lässt sich auch mit weniger hervorragenden Kräften (an denen es uns so wenig fehlt, wie jedem andern Orchester) etwas Vorzügliches leisten. Aber hier liegt gerade der Mangel: die Philharmonische Gesellschaft hat wohl ein Orchester, aber (um einen festländischen Ausdruck zu gebrauchen) keine Kapelle, also auch kein musikalisches Heim. Hierin sind uns die ausländischen (die deutschen und französischen) Institute überhaupt überlegen, und dies wird eine der Ursachen sein, warum unsere Concertorchester mit den dortigen oft sich nicht messen können.

Woher kommt das aber anders, als dass in dem grossen London und reichen England nicht die genügenden Mittel dafür aufzubringen sind? Woran liegt es, dass die Philharmonischen Concerte nicht noch besser sind, als sie sind? Auf beide Fragen passt eine und dieselbe Antwort. Das Grundübel ist der Mangel eines musikalischen Sinnes in den höheren und höchsten Ständen. Dieses muss Jeder empfinden, der sich ernstlich bemüht etwas Gutes und Dauerndes zu schaffen. Namentlich leiden darunter die eignen Landsleute, die englischen Musiker. Jene musikalische Leere in den oberen Ständen erzeugt nämlich dort jene Wankelmüthigkeit (*fickleness*), welche sich kund giebt in der Sucht nach der verschiedenartigsten auswärtigen Musik und zugleich in der Verzweiflung, ob die Kinder der eignen Nation in dieser Kunst auch etwas Genügendes zu leisten im Stande sind. Diese Zweifel und die daraus hervorgehende Geringschätzung lasten sehr drückend auf Allem, was hier zu Lande an musikalischen Instituten besteht. Es ist aber klar, dass ohne ein genügendes freudiges Vertrauen nichts gedeihen kann, denn es fehlt dann die Opferwilligkeit, die Aufmerksamkeit auf das Heranwachsen des neu Gepflanzten, das theilnehmende Verständniss für ein gediegenes, obwohl unscheinbares Wirken. Deshalb haben wir in ganz England kein mustergültiges Orchester, ich wollte eigentlich sagen, keine mustergültige Kapelle; es hat uns gleichsam die Geduld dazu gefehlt, eine solche zu bilden. Ohne solche kann aber ein feines und immerhin aristokratisches Concert wie das Philharmonische nicht gedeihen. Indem ich das Wort »aristokratisch« schreibe, kommt mir in den Sinn, woran es eigentlich liegt, wenn das Philharmonische Concert und ähnliche Institut

*) »Händel's Messias, eine Prüfung der Originalhandschrift« u. s. w., gedruckt im vor. Jahrgange in 6 Nummern, Sp. 385—472.

nicht mehr so gute Tage haben, wie früher. Die Musik ist demokratisch geworden und die Aristokraten sind diesem Zuge so gut gefolgt, wie alle übrigen Leute. »Wozu soll ich in die Philharmonic gehen und 10 Mark 50 zahlen, sagte eine hochgeborene Dame, wenn ich in den Populären Montags-Concerten vier Künstler allerersten Ranges für 1 Mark hören kann?« Solche Argumente haben das Fatale, dass sich nichts dagegen mit Erfolg erwiedern lässt. Aber von dem Augenblick an, wo derartige Argumente für den durch Stand und Reichthum unabhängigen Theil der Nation maassgebend sind, ist es um den blühenden Bestand eines aristokratischen Concertes geschehen. Hierüber liesse sich viel sagen, aber meine Ansichten weichen zu sehr ab von denen der grossen Menge, weshalb ich Bedenken trage, sie hier ausführlich darzulegen. Wie viel Dinte ist schon verschrieben in Lobreden darüber, dass die Musik durch billige Concerte jetzt unter das »Volk« kommt! Ich kann im Grossen und Ganzen nichts darin entdecken, als den Fortschritt zu amerikanischen Zuständen. Wenn der Adel die Schillings-Concerte besucht, so erscheint mir dies wie in einem Prunkzimmer ein Goldrahmen, der eine Lithographie einfasst, die nicht den vierten Theil des Rahmens gekostet hat, was auch vorkommt. Wagen, Kutscher und Bedienung, die Euch zum Concert bringen und wieder heimholen, kosten unter allen Umständen das doppelte auch des theuersten Concerts, — ist es da nicht lächerlich, zu calculiren, ob Euch die Musik 1 oder 5 oder 10 oder 20 Mark kostet? Wenn nun das einzelne Concert auch bei solcher Knauserei bestehen kann, die Musik im Ganzen und in ihrem höchsten Flor kann es nicht, bei dieser Meinung bleibe ich steif und fest. Für heute indess genug, hier kam es nur darauf an, den Druck zu bezeichnen, unter welchem namentlich die älteren musikalischen Institute leiden. Wer gerecht und billig urtheilen will, sollte sich zunächst bemühen dieses zu erkennen, damit er nicht in den Irrthum geräth, Männer zu tadeln, die Lob verdienen. Was unsern Dirigenten Herrn Cusins betrifft, so ist er im kräftigsten Mannesalter und hoffen wir, dass er uns noch lange erhalten bleibt; wir wünschen uns niemals einen besseren. *M.*

Berichte.

Barmen, 28. November.

Unsere diesjährige Saison wurde am 28. October mit einem gemischten Concert eröffnet, dessen Hauptanziehungspunkt die Claviervorträge von Frau Dr. Clara Schumann waren. Die gefeierte Pianistin spielte Beethoven's G dur-Concert — wie immer in wahrhaft classischer Weise, nicht minder die kleineren Clavier-Soli: »Aufschwung« und »Nachtstück« in F-dur von R. Schumann und die As dur-Polonaise von Chopin. Wie sehr bei Frau Schumann die grössten technischen Errungenschaften von echtem Künstlergeist durchdrungen sind, bedarf für Ihre Leser keiner näheren Darlegung. Erwähnen will ich nur noch die ausserordentlich glatte und feine Begleitung des Orchesters zu gedachtem Concert, worüber Frau Schumann selbst ihre höchste Befriedigung ausgedrückt hat. Unsere Orchesterverhältnisse sind sonst — im Gegensatz zum Chor — noch immer nicht eben erfreulicher Art; zwei hier und in Elberfeld ansässige selbständige Orchester werden vor dem jedesmaligen Concerte in eins zusammengewürfelt und laufen ebenso oft wieder auseinander, wie sie zusammengekommen sind. Um so dankbarer ist die Routine und Tüchtigkeit anzuerkennen, vermittelst welcher unser Musikdirector Anton Krause aus diesem Orchester *ad hoc* so Anerkennenswerthes zu gestalten weiss, wie dies nicht nur das Beethoven'sche Concert, sondern auch die übrigen Orchestersachen: Ouvertüre zu Genoveva von Schumann, Beethoven's A dur-Symphonie und der Trauermarsch beim Tode Siegfried's aus Wagner's Götterdämmerung genugsam bewiesen. Was den Wagner'schen Marsch betrifft, so können diese so sehr an die dramatische Action gefesselten »Tonfiguren« im Concertsaal, wo glücklicherweise noch die absolute Musik regiert, nicht zur Geltung kommen, so interessant diese Reihenfolge von Tonbildern an sich auch sein mag. — Der gemischte Chor betheiligte sich diesmal nur mit dem »geistlichen Abendliede« von C. Reinecke, der Männerchor mit dem hübschen Schubert'schen »Gondelfahrer« und einer frischen Composition von Herbeck »Zum Walde«.

Besondere Gelegenheit, sich in seiner gewohnten Vortrefflichkeit hervorzuthun, war unserm Chor im zweiten Abonnementconcert am 11. Nov. geboten, in welchem Musikdirector Krause uns Händel's herrliches Oratorium »Judas Maccabäus« vorführte. Eine grössere Schlagfertigkeit der Chöre und eine sorgsamere Vorbereitung der vielfach abwechselnden Tonschattirungen halten wir kaum für möglich. Das von Ihrer Zeitung so beharrlich verfochtene Princip, Händel'sche Werke möglichst in Originalgestalt aufzuführen, wurde durchweg festgehalten, indem eine bei den Rheinischen Musikfesten (auch von Mendelssohn benutzte) ergänzende Instrumentirung von Lindpaintner, die sich schon durch sehr discrete Behandlung der Instrumentirung auszeichnet, nur sehr sparsam, die Partitur der Händelgesellschaft dagegen »möglichst« getreu zu Grunde gelegt wurde. Die Besetzung der Soli war im Ganzen wohlgelungen, namentlich zeichneten sich der Sopran, Frl. Marie Lehmann, und der Bass, Herr Dr. Krückl, beide von Köln, vortheilhaft aus, während Frl. Kuhn von Braunschweig als Vertreterin der Altpartie und Herr Hofopernsänger Wolff von Berlin nicht durchweg auf der Höhe ihrer Aufgabe standen.

Leipzig, 9. December.

Wenn eine Stadt diesen Winter mit Concerten gesegnet ist, so ist es Leipzig. Es ist selbstverständlich nicht möglich über jede Aufführung der letztvergangenen Woche eine Specialkritik zu liefern, jedoch können wir es uns nicht versagen, unseren geehrten Lesern einen Gesammtüberblick der vom 3. bis zum 7. December stattgehabten Concerte zu geben. Sonntag Vormittag begann die Reihe der Aufführungen mit einem Chorconcerte, dessen Hauptwerk Erlkönigs Tochter von N. W. Gade war. Darauf folgte noch am Abend desselben Tages im Saale des Gewandhauses das Concert des Renner'schen Madrigalenquartetts aus Regensburg unter Mitwirkung der Frau Wanda Winterberger. Tags darauf hörten wir in der dritten Kammermusikunterhaltung die Frau Dr. Clara Schumann in dem Carneval Op. 9 von Schumann und dem Quintett für Streichinstrumente mit Pianoforte F-moll Op. 34 von Joh. Brahms. Neben der genialen Künstlerin, welche wieder alle Gemüther in Begeisterung versetzte, excellirten an diesem Abende noch die Herren Concertmeister Röntgen, Haubold, Thümer, Schröder und Landgraf in L. van Beethoven's Serenade für Violine, Viola und Violoncell (Op. 8 D-dur) und in Mozart's Quintett für Clarinette und Streichinstrumente in A-dur. Die himmlischen Weisen des letztgenannten Tonmeisters rissen die ganze Zuhörerschaft so hin, dass dieselbe nicht müde ward dem Vertreter der Hauptpartie Herrn Landgraf mit seinen Partnern durch nicht endenwollende Beifallsacclamationen ihren Dank und ihre Freude an dem Gebotenen auszudrücken. — Abermals Tags darauf zog das Symphonieconcert der Büchner'schen Kapelle die Schritte hörlustiger Musikfreunde nach den Räumen des Schützenhauses und Mittwoch den 6. December war es Carlotta Patti, die im Verein mit den Herren Rafael Joseffy, Camillo Sivori und Professor Bosoni aus Paris das Publikum zu einer mit den auserlesensten virtuosen Früchten überreich besetzten Tafel nach dem grossen Saale der Centralhalle lud, welcher letzterer gut besucht war und aus dem gewiss Jeder sattsam befriedigt nach Hause zurückgekehrt sein wird. — Donnerstag den 7. Decbr. endlich fand das neunte Gewandhausconcert statt, welches uns Robert Schumann's Symphonie Nr. 4 in D-moll und F. Hofmann's »Märchen von der schönen Melusine« für Chor, Soli und Orchester brachte. Die Soli wurden von den Mitgliedern des hiesigen Stadttheaters Fräul. Hasselbeck und Bernstein, sowie den Herren Schelper und Ress gesungen. Ueber die Aufführung können wir sagen, dass dieselbe durchgängig einen guten Verlauf hatte, müssen aber bekennen, dass bei alledem die Composition von Hofmann in vielen Partien die innere Wahrheit und den rechten Märchenduft vermissen liess.



ANZEIGER.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Die allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. December 1876. **Nr. 52.** XI. Jahrgang.

Inhalt: Ueber Kunstbildung auf Universitäten. (Schluss.) — Zur Verbesserung des Musikunterrichtes. VI. (Schluss.) — J. Melchior Rieter-Biedermann. — Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss musikalischer Compositionen zu seinen Liedern. (Schluss.) — Berichte (Barmen, Leipzig). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst der elfte Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Ueber Kunstbildung auf Universitäten.

(Schluss.)

Gelehrte Bestrebungen in der Musik reichen jetzt über die Kreise der eigentlichen Musikgelehrten weit hinaus. Die praktischen Musiker sind dem mächtigen Zuge unserer Zeit nach einer treuen Ueberlieferung der Erzeugnisse früherer Tage ebenfalls dienstbar geworden; es ist ihnen eine Ehre, fähig zu sein, die Musik auch von dieser Seite zu behandeln. Das eigentliche Privilegium des Gelehrten, die Herausgabe früherer Tonwerke, wird ihm tagtäglich von den ausübenden Musikern verschiedensten Ranges streitig gemacht. So wie die Sachen augenblicklich liegen, sind durch die daraus entstehenden Vortheile die grossen Nachtheile nicht ausgeglichen. Aber ein Protest dagegen würde nichts nützen; denn wo die Interessen so hundertfach sich durchkreuzen und concurriren, ist dergleichen unvermeidlich. Die Allbewerbung schadet auch nur da, wo den rein gelehrten Bemühungen in der Musik der nöthige Mittelpunkt und damit das Correctiv der freien Concurrenz fehlt. Aber ein derartiger Mittelpunkt fehlt uns eben, deshalb muss der gegenwärtige Zustand ein unbefriedigender genannt werden.

Jener Mittelpunkt kann nur durch Einordnung der Musikwissenschaft in die Universitätsstudien gefunden werden; kein Unterricht an Musikhochschulen, keine Kunstakademie oder dergleichen vermag hierfür Ersatz zu bieten. Wir kommen hiermit auf den Anfang unserer Abhandlung zurück. Die Musik als Wissenschaft ist an unseren Universitäten bereits vertreten, wenigstens an den bedeutenderen, wenn auch nicht ganz so würdig, wie die übrigen Kunstwissenschaften. Diese Vertretung wäre also eine ungenügende? Freilich ist sie das; aber nicht zunächst wegen unbefähigter Lehrer, die angestellt wären, sondern vor allem wegen einer mangelnden Organisation des kunstwissenschaftlichen Studiums. Dies berührt daher auch alle Kunstwissenschaften gleichmässig, nicht die Musik allein. In der Beantwortung unserer früheren Frage »Wer soll lernen?« (s. Jahrg. 1875 Sp. 3) muss die Lösung gesucht werden: diese Antwort ist hier also zu geben.

Zu den Lernenden rechnen wir Alle ohne Ausnahme. Jedem Studirenden sollte die Gelegenheit gegeben werden, kunstwissenschaftliche Vorlesungen besuchen zu können, und die Pflicht auferlegt werden dieselben besuchen zu müssen. Ein solcher Besuch sollte also obligatorisch sein, nicht lediglich von dem guten Willen oder subjectiven Bildungsbedürfniss sollte es abhängig gemacht werden, wie weit man sich mit ästhetischen Dingen einlassen will. Die ästhetischen Wissenschaften müssten den moralischen (nach alter Bezeichnung) gleichgestellt und beide zur Erlangung einer würdig menschlichen Bildung, abgesehen von allen Brotkenntnissen, demselben Studienzwange unterliegen, auch Gegenstände des Examens werden.

Die Studienfreiheit des Akademikers wird hiermit nicht aufgehoben, nicht einmal beschnitten, sondern nur naturgemäss begrenzt und geleitet. Es darf ihm, dem angehenden Wissenschaftler nur nicht ferner freistehen, ob er die Künste bei einem erfahrenen wissenschaftlichen Manne, oder in Renz' Circus oder im Possentheater kennen lernen will; das unumgängliche Examen soll ihn erinnern, welchen Weg er einzuschlagen hat. Wenn der Staat einen solchen Zwang nicht ausübt, so ist er Ursache, dass die akademische Jugend in diesem edelsten Zweige der menschlichen Bildung unmännlich frivol wird — nämlich erst **wird**, denn ursprünglich ist sie es nicht; in der gebildeten Jugend waltet durchaus der Trieb zum Hohen und Idealen vor, aber die sich gänzlich überlassene urtheilslose Willensfreiheit folgt dem momentanen Reize und führt dadurch zur Frivolität. Die Resultate hiervon liegen zu Tage, man wird sie aber erst dann recht abwägen können, wenn wir einmal so weit sind, der Früchte einer besseren kunstwissenschaftlichen Erziehung uns zu erfreuen.

Die akademische Freiheit tritt aber sofort wieder in ihre Rechte dadurch, dass die Wahl des bestimmten Faches Jedem unbedingt überlassen ist. Natürliche Anlage, Neigung, Vorkenntnisse, Rücksichten auf den späteren Lebensberuf — alles dieses soll allein den Ausschlag geben und

die Bedingung nur lauten: dass der Studirende sich die Fähigkeit erwerbe, in irgend einer der ästhetischen Wissenschaften auf Grund gehörter Vorlesungen ein Examen abzulegen. Er soll also frei sein in demselben Sinne, wie im Militärischen der Einjährig Freiwillige; er soll, wie dieser, dienen müssen, aber die Waffengattung, mit welcher er seinen Geist zum Verständniss künstlerischer Dinge geschickt machen will, soll er sich wählen können. Noch eine weitere Einrichtung erscheint nothwendig, um diese Freiheit, welche nicht nur eine persönliche, sondern wesentlich eine sachliche ist, nicht nur den lernenden Jünger sondern auch den lehrenden Meister und in ihm die Wissenschaft angeht, — sicher zu stellen. In dem einzelnen Fache, welches der Studirende wählt, muss ihm ebenfalls noch gestattet sein, verschiedene Wege einschlagen zu können, ausgenommen den der Unwissenschaftlichkeit. Solches ist nur möglich, wenn er unter verschiedenen Lehrern, und damit unter verschiedenen Gebieten und Weisen, wählen kann. Und hierdurch lässt sich die Forderung begründen, dass an einer Universität für jede Kunstwissenschaft mehrere ordentliche Lehrer bestellt werden sollten, mindestens deren zwei. Dann ist die Gelegenheit geboten, das Ganze nach seinen verschiedenen Seiten kennen zu lernen, also auch hinreichende Gewähr gegeben, dass der Gegenstand in seiner Totalität, nicht in einseitiger oder ungründlicher Weise, wissenschaftlich zur Vertretung komme. Von dem Augenblicke an, wo dieser Weg beschritten wird, wollen wir uns aller Sorgen um das Gedeihen der musikalischen Wissenschaft entschlagen; denn was als Kunst von allen Künsten auf unser Volk die grösste Anziehungskraft ausübt, wird es dann auch als Wissenschaft thun *Chr.*

Zur Verbesserung des Musikunterrichtes.

Von A. Tuma.

VI.

(Fortsetzung.)

Der oben gegebenen Definition zufolge kann jenes Spielfeld in anderen Octaven repetirt werden, dessen Grenztasten (die erste und die letzte Taste des Spielfeldes) eine Octave bilden, doch kann, wenn das Auswechseln des fünften und des ersten Fingers vermieden werden soll, nur bei denjenigen Spielfeldern in allen Octaven derselbe Fingersatz Anwendung finden, bei welchen das Tasteninterwall, das die dem kleinen Finger zufallende Grenztaste mit der vorhergehenden Taste bildet, einer inneren Spannweite*) entspricht und daher an dieser Stelle das Untersetzen des Daumens oder das Ueberschlagen eines langen Fingers möglich ist. Repetirt man z. B. mit der rechten Hand das Spielfeld *c d dis e c*, welchem der Fingersatz 1 2 3 1 5 entspricht, in der nächst höheren Octave, so erhält man das Spielfeld *c d dis e c d dis e c* mit dem Fingersatze 1 2 3 1 4 1 2 1 5, also ein repetirendes Spielfeld, das in der zweiten Octave einen andern Fingersatz als in der ersten Octave aufweist; repetirt man dagegen das Spielfeld *b f g a b*, so ergiebt sich das repetirende Spielfeld *b f g a b f g a b*, das den Fingersatz 1 2 3 4 1 2 3 4 5, also in beiden Octaven denselben Fingersatz erfordert. Das Spielfeld *cis fis gis a cis*, oder ein anderes gleichgrosse Tasteninterwalle in derselben Ordnung enthaltendes Spielfeld, kann mit der rechten Hand nur repetirt werden, wenn sich an dieser zwischen dem vierten und dem fünften Finger die dem Tasteninterwalle *a cis* entsprechenden normalen Aeusseren, und zwischen dem vierten und dem ersten Finger die an dieser Stelle zum Untersetzen des ersten oder zum Ueberschlagen des vierten Fingers erforderliche innere Spannweite in genügendem Ausmaasse vorfinden. Für eine Hand von der gedachten Grösse gilt für das repetirende Spielfeld *cis fis gis a cis fis gis a cis* die Fingerfolge 1 2 3 4 1 2 3 4 5 als Fingersatz, jeder kleineren rechten Hand entspricht für das Spielfeld *cis fis gis a cis* der Fingersatz 1 3 1 3 5 und für das genannte repetirende Spielfeld der Fingersatz 1 2 3 1 2 1 2 3 5. Jede nicht zu kleine linke Hand wird sich bei Benutzung der Spielfelder *cis fis gis a cis* und *cis fis gis a cis fis gis a cis* des Fingersatzes 5 2 1 2 1 und des Fingersatzes 5 2 1 4 2 1 3 2 1 zu bedienen haben; Kinder jedoch müssen, wenn ihnen das in Rede stehende repetirende Spielfeld vorkommt, auf der Taste *cis* dasselbe thun, was Erwachsene auf der Taste *e* thun müssen, wenn sie etwa das Spielfeld *fis e cis fis ais cis* zu behandeln haben, sie müssen auf der genannten Taste den fünften und den ersten Finger gegeneinander still auswechseln.

Man ersieht aus dem Gesagten, dass die Theorie vom Scalenfingersatze und jede andere auf musikalischer Basis ruhende Fingersatztheorie als überwundene Standpunkte zu betrachten sind; der Pianist, in seiner Eigenschaft als Spieler, kennt weder Scalen noch Accordbrechungen, für ihn sind diese sowie alle anderen Tastengruppen nur Spielfelder, für die er nicht nach musikalischen, sondern nur nach mechanischen Grundsätzen den richtigen Fingersatz finden kann, und diesen Grundsätzen zufolge verlangen alle einander gleichen (bei gleicher Tastenzahl der Ordnung nach gleiche Tasteninterwalle enthaltende) Spielfelder, folglich nicht nur alle Scalen derselben Gattung, ohne Rücksicht auf die Anzahl und Vertheilung der etwa darin vorkommenden Obertasten, ein und denselben Fingersatz, sondern es sind auch bezüglich der chromatischen Spielfelder, je nachdem diese aus 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 oder mehr Tasten bestehen, nur die Fingerfolgen 1 2 3 4 5, 1 2 1 3 4 5, 1 2 1 2 3 4 5, 1 2 3 1 2 3 4 5, 1 2 3 4 1 2 3 4 5, 1 2 1 2 3 1 2 3 4 5, 1 2 1 2 3 4 1 2 3 4 5 und 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 5 u. s. w. als mechanisch richtige Fingersatzarten anzusehen.

Durch die Verbindung zweier oder mehrerer Spielfelder entsteht eine Spielfeldercombination. Eine Spielfeldercombination besteht entweder aus hinter einander oder aus gleichzeitig zu behandelnden Spielfeldern; im ersten Falle liegt eine einfache, im andern Falle eine zusammengesetzte Spielfeldercombination vor, die sich nach Maassgabe der Anzahl der gleichzeitig auszuführenden Spielfelder als eine zwei-, drei-, vier-, fünf- und mehrfache, oder als eine gemischte Spielfeldercombination darstellt.

Bezüglich der einfachen Spielfelderverbindungen gilt als Regel, dass jedes Object dieser Art, soweit es im Bereiche einer Fingerstellung liegt, mit Anwendung der ersten Spielmanipulation auszuführen ist, und wenn dies nicht geschehen kann, bei jedem einzelnen Spielfelde derjenige Fingersatz anzuwenden ist, der ihm zufolge des in Nr. 46 Spalte 725 ausgesprochenen Grundsatzes zukommt. In dem folgenden Beispiele ist daher, wenn die daselbst bei a. notirte Spielfeldercombination mit der rechten Hand auszuführen ist, nicht der oberhalb, sondern der unterhalb der Noten verzeichnete Fingersatz als richtig anzusehen; dasselbe gilt zu b. bezüglich der linken Hand, und da oben gesagt wurde, dass die in den Spielfeldern etwa vorkommenden Obertasten die Wahl des Fingersatzes nicht be-

*) S. Nr. 28, Sp. 435.

einflussen, so gilt der als richtig bezeichnete Fingersatz auch für alle Transpositionen der nachstehenden Tonreihen. *)



Zusammengesetzte Spielfelder sind mit einer Hand nur ausführbar, wenn sie im Bereiche einer Fingerstellung liegen, wenn die dritte Spielmanipulation oder die in Nr. 45, Sp. 708 beschriebene erste Art der vierten Spielmanipulation Anwendung finden, oder endlich, wenn durch das Ueberschlagen der langen Finger, durch das Untersetzen des Daumens oder durch das stille Fingerwechseln allenthalben zusammenhängende Tastenbewegungen bewirkt werden können; in allen anderen Fällen kann mit Hülfe einer Hand nur das eine oder das andere von den die Combination bildenden Spielfeldern vollständig *legato* behandelt werden, die übrigen noch gleichzeitig vorhandenen Spielfelder dagegen müssen in mehr oder weniger Theile zerfallen und es bleibt diesfalls gewöhnlich dem Spieler überlassen, aus der schriftlichen Darstellung der Combination in Betreff dieser Theilung das Richtige herauszulesen.

Dass zusammengesetzte Spielfelder, wenn sie mit einer Hand ausführbar sein sollen, der Mehrzahl nach nur zweifache Spielfelder sein können und dass die Ausführung drei- und mehrfacher Spielfelder in den meisten Fällen die Anwendung einer zweihändigen Spielmanipulation erfordert, ist leicht einzusehen; ebenso ist leicht zu errathen, dass das praktische Studium der Spielfelder und Spielfeldercombinationen hinsichtlich der Mechanik des Spieles nicht nur speciell vollständige Sicherheit in der Wahl des richtigen Fingersatzes, sondern auch das vollständige Erlernen der dritten und der vierten Spielmanipulation, besonders der letzteren, bewirken soll.

Um die Realisirung dieses doppelten Zweckes zu ermöglichen, enthält die »neue Schule der Mechanik und Technik des Clavierspieles« Verzeichnisse dieser Objecte, in welchen nicht blos, wie es in anderen Schulen geschieht, Scalen, scalenartige Spielfelder und Brechungen, sondern a l l e einfachen und zusammengesetzten Spielfelder, d i e s i c h a u f d e r C l a v i a t u r e r m i t t e l n l a s s e n, schriftlich dargestellt sind.

Mit der Darstellung und Beschreibung dieser Objecte schliesst der erste, die Mechanik des Clavierspieles zum Gegenstande habende Theil der neuen Schule; der Unterricht in der Technik des Spieles stellt alle, mechanischerseits der methodischen Behandlung bereits unterzogenen Lehrobjecte a u f d e n B o d e n d e r M u s i k, indem er sich mit der r h y t h m i s c h und d y n a m i s c h richtigen Ausführung dieser Objecte beschäftigt.

Man weiss aus Nr. 8 (Spalte 116), dass ein Lehrsystem, um unanfechtbar zu erscheinen, nicht nur z u v e r l ä s s l i c h den gesammten zur Realisirung des Lernzweckes erforderlichen Lehr- und Uebungsstoff l o g i s c h g e o r d n e t, sondern dass es bezüglich der Qualitätsbestimmung der letzteren, nur a u f w i s s e n s c h a f t l i c h e r B a s i s ruhen muss.

Dass das neue Lehrsystem diesen Anforderungen sowohl im Allgemeinen, als auch besonders in Betreff des Unterrichts in der Mechanik des Clavierspiels vollständig entspricht, beweist der Inhalt der Artikel II, III und V und das in diesem Artikel Gesagte, daher auch die Behauptung, dass das neue Lehrsystem bezüglich der genannten Punkte das vollkommenste seiner Art ist und dies auch bleiben muss, weil muthmasslich die anatomische und physiologische Beschaffenheit unserer Nachkommen von der unserigen nicht abweichen wird, wohl von Unkundigen bezweifelt, von Niemanden aber widerlegt werden kann.

Auch die Vollständigkeit und logische Richtigkeit des Aufeinanderfolgens des technischen Lehrmaterials ist leicht nachzuweisen, weil die betreffenden Tabellen der neuen Schule unter den Titeln »T a k t t h e i l g r u p p e n« und »T a k t g l i e d e r g r u p p e n« alle denkbaren, zum Erlernen der Accentuation erforderlichen rhythmischen Grundlagen sammt den dazu gehörigen Fingerübungen, und unter dem Titel »d y n a m i s c h e G r u n d l a g e n« alle aus dynamischen Schriftzeichen zusammensetzbaren, zur universellen Ausbildung der Lernenden in der Dynamik des Clavierspieles unumgänglich nothwendigen Formulare enthalten.

Bedenken kann nur etwa die in der neuen Schule aufgestellte, die technischen Objecte betreffende Qualitätsbestimmung erregen, indem zwischen dem Erfinder des neuen Lehrsystems und einer Gruppe von Fachgenossen eine Meinungsverschiedenheit darum besteht, weil sich die alte Schule damit begnügt, die ganze Lehre von der Accentuation in dem Satze »die guten Takttheile und Taktglieder müssen betont werden« zusammenzufassen und auch bezüglich der willkürlichen, durch dynamische Zeichen verlangten Grade der Tonstärke keine näheren Quantitätsbestimmungen trifft, die neue Schule dagegen, alle Accente in H a u p t -, N e b e n -, S e i t e n - und N a c h accente eintheilend, verlangt, dass beim Singen und Spielen jedes Atom des Zeitgewichtes auszudrücken und von den Sängern und Spielern für jedes dynamische Zeichen eine b e s t i m m t e Kraft in Bereitschaft zu halten ist.

Obwohl jeder sachkundige und denkende Musiker zugestehen wird, dass die neue Schule mit diesen ihren Anforderungen auf dem Boden des Rechtes und auf der Höhe der Zeit steht, so erscheint es doch wünschenswerth, dass die Erkenntniss des Richtigen auch in diesem Punkte allgemein Platz greife; es kann jedoch die gedachte Frage nicht an dieser Stelle, sondern erst in einem der nächsten Artikel, der die Besprechung des Musikunterrichtes im engeren Sinne des Wortes und die Systemisirung des rein musikalischen Lehr- und Uebungsstoffes zum Gegenstande haben wird, erörtert und entschieden werden.

(Schluss dieses Artikels. — Artikel VII folgt im nächsten Jahrgange.)

*) Vgl. auch Nr. 46, Sp. 727.

J. Melchior Rieter-Biedermann.

(Geb. 14. Mai 1811 — gest. 25. Jan. 1876.)

Aus dem Leben und der musikgeschäftlichen Thätigkeit des am 25. Januar d. J. verstorbenen Herrn Rieter-Biedermann die Hauptmomente kennen zu lernen, wird ein Bedürfniss sein, welches die näheren Freunde des Gestorbenen mit sämmtlichen Lesern dieser Zeitung theilen. Denn er erhob sich über die meisten seiner Collegen eben durch solche Eigenthümlichkeiten, die auch dem ferner Stehenden wahrnehmbar wurden. Er gründete ein Musikgeschäft erst in reiferen Jahren und anscheinend aus Liebhaberei, betrieb es aber mit einem so kunstwürdigen Ernste, dass es dadurch bald in die vorderste Reihe des gediegenen Verlages zu stehen kam. Er publicirte unbeirrten Muthes eine Reihe von Werken, deren Bedeutung Niemand in Abrede zu stellen schien, über deren Rentabilität aber damals sämmtliche Collegen den Kopf schüttelten, ohne dass sie endgültig Recht behielten. Er wusste Allem, was er herausbrachte, den Stempel uneigennütziger Sorglichkeit und Schönheit aufzudrücken und in der Wahl der Werke immer etwas Besonderes zu liefern. Hierdurch wurden der Mann und sein Geschäft eine Specialität, die man je nach dem Standpunkte hoch verdienstlich finden, oder für überflüssig erklären, aber nicht ignoriren konnte. Der neue Verleger nahm bei aller Selbständigkeit, mit welcher er auftrat, seinen Platz unter den

älteren und bedeutenderen Collegen mit solcher Bescheidenheit ein, dass er sich dadurch sehr bald die Achtung und Freundschaft der angesehensten und besten unter ihnen erwarb; und sein Verlag galt dem ihrigen ebenbürtig, obwohl er noch jetzt das erste Tausend nicht überschritten hat. Ein solcher Erfolg, der mehr innerer als äusserer Art genannt werden muss, war verursacht durch den Einen Mann, der das Geschäft gründete und leitete. Von ihm, von seinem Charakter, seiner Geschäfts- und Lebensführung wünschen wir daher Näheres zu erfahren.

Er wurde geboren am 14. Mai 1811 in Winterthur als der Sohn eines geachteten Kaufmannes. Schon in seinem dritten Lebensjahre wurde er durch eine zurückgetretene Kinderkrankheit von einem Augenleiden heimgesucht, an dem er bis zu seinem zwanzigsten Jahre ohne Hoffnung auf Besserung litt. In der Aussicht erblinden zu müssen, entschloss er sich zu einer Jodkur auf Tod oder Leben. Diese glückte zwar, doch sind die Spuren der anhaltenden Leiden in seinem Gesichte lebenslänglich bemerkbar geblieben, und die schmerzhafte Schwäche der Augen war eine der regelmässigsten und störendsten Qualen, an denen er zu leiden hatte. Mit Talent zum Zeichnen begabt, suchte er dasselbe für das grosse Etablissement des Vaters (mechanische Werkstätte, Baumwollenspinnerei etc.) nutzbar zu machen, weil die Hülfe der beiden Söhne dem Vater sehr erwünscht war. Rieter ging deshalb 1833 nach Paris, um sich im Maschinenzeichnen zu vervollkommnen und zeichnete hier bei Armengo auch sehr fleissig zwei Jahre lang. In Paris sollte zugleich das an allgemeiner Bildung nachgeholt werden, was wegen der Augenkrankheit versäumt war. Eine grosse Liebe zur Musik war ihm angeboren und erschien seiner der Aussenwelt abgewendeten Existenz in den ersten 20 Lebensjahren auch besonders zu entsprechen, erhielt jetzt in Paris aber eine ganz andere Nahrung durch die glänzende italienisch-französische Oper, welche damals mit neuen Werken und unübertrefflichen Sängern im höchsten Flor stand. Die Genüsse, die Rieter hier fand, wirkten so tief und nachhaltig, dass er seine ihm jährlich zur Erholung nöthigen Ferienwochen noch mehrmals benutzte, um dieselben zu erneuern. In Paris wurde er auch mit Rossini, Berlioz, Stephan Heller und anderen namhaften Musikern, an denen jene Stadt damals so überreich war, persönlich bekannt.

Daheim wurde das Liebgewonnene reproducirt und der musikalische Faden von der Musikgesellschaft in Winterthur fortgesponnen, deren anregendstes Mitglied er war, ohne sich an der Ausübung der Musik selber zu betheiligen. Ein ungeahntes Leben kam in diesen Kreis, als Herr Theodor Kirchner im Jahre 1843 zum Organisten an der Stadtkirche nach Winterthur berufen wurde. Der junge Künstler trat auf als Apostel Schumann's und wusste die Compositionen desselben, die den Meisten bis dahin ganz unbekannt geblieben waren, so vorzüglich vorzutragen, dass er eine wahre Begeisterung dafür entzündete. Es entstand ein Schumann-Cultus, wie er in dieser Gläubigkeit wohl an keinem anderen Orte Platz gegriffen hat. Und die Bedeutung liegt eben darin, dass solches zu einer Zeit geschah, wo Schumann gleichsam bei lebendigem Leibe ein todter Mann war, wo seine Werke unaufgeführt ruhten und die Platten von den Verlegern wieder eingeschmolzen wurden. Der kleine Ort trug das Banner muthig voran, andere Schweizer Städte folgten; jetzt, seit 10 bis 15 Jahren, wo der Name Schumann's eine so grosse Heerfolge zu wege gebracht hat, soll man dankbar derer gedenken, die in lauer Zeit das Feuer der Begeisterung unterhalten haben. Der Impuls, welchen Rieter dadurch empfing, war entscheidend für seine ganze spätere musikgeschäftliche Thätigkeit. Ihm wurde der vertraute Verkehr mit Th. Kirchner, dem er stets ein treuer väterlicher Freund geblieben ist, und die durch diesen entfachte Schumann-Verehrung zunächst nur die Veranlassung, durch die Musik noch tiefere Anregungen zu erhalten, als bisher. Bald aber sollten sich auch praktische Folgen daraus ergeben. Das Jahr 1848 mit seinen Stürmen zog auch verwüstend durch das väterliche Geschäft, an welchem er nach dem schwachen Maass seiner Körperkräfte bisher treulich gearbeitet hatte. Aber der vermehrten Arbeit, welche dasselbe jetzt erforderte, fühlte er sich nicht gewachsen, und so reifte in ihm der Plan, eine Musikalienhandlung zu errichten. Bekannte waren mit Zureden und Beihülfe bei der Hand, das Geschäft kam bald in den Gang, und als dann Freund Kirchner seine »Albumblätter« componirte, waren diese das erste Verlagswerk der Firma J. Rieter-Biedermann in Winterthur. Das unvergessliche Jahr 48 ist also als die unmittelbare Veranlassung auch dieser kleinen Schöpfung anzusehen. Sei hier gleich erwähnt, dass Herrn Kirchner's Beziehungen zu diesem Geschäfte einen sehr sinnreichen Abschluss gefunden haben, denn wie ein Werk von ihm Rieter's Erstling wurde, so bildete ein anderes (»Still und bewegt«, Clavierstücke, Op. 24) den Schluss, da es das letzte Manuscript war, welches der sel. Rieter zum Verlage annahm.

Nachdem die ersten schweren Jahre überstanden waren, besserten sich auch die Zeiten. Das väterliche Geschäft hob sich durch den Eifer und die Sorgfalt des Bruders, es traten wieder glückliche Verhältnisse ein, die Herrn Rieter Stimmung und Mittel verliehen, mit seinem jungen Musikinstitut einen höheren Flug zu nehmen. Hiermit begannen für ihn glückliche, wenn auch immerhin mühevolle Jahre. Kirchner's Wirken in Winterthur zog grosse gleichgesinnte Künstler dorthin, Frau Schumann, Joachim, Stockhausen, Brahms, die sonst schwerlich dieses Wegs gekommen wären. Sie concertirten dort und wohnten bei Rieter und anderen Freunden. Es wurde ihnen so wohl hier, dass sie länger verweilten und oft wieder einkehrten; und die Musik klang unter so vielen gleichgestimmten Seelen nur um so schöner. Ueberdies, wie ich schon vorhin bemerkt habe, war es die Zeit der Sammlung für diese Gemeinde, und in solchen Lagen ist die kleinste simpelste Kapelle oft ein weihevollerer Ort, als die prunkende Kathedrale. Wenn nun mit einem oder einigen dieser Künstler Musikabend bei Rieter war, so lief er selber ansagend bei seinen Freunden herum, damit sie eines solchen Genusses nicht verlustig gingen. Die Mahnung war in diesen Fällen überflüssig, eine Anzeige durch Brief oder Boten würde dasselbe bewirkt haben; aber wäre irgend ein anlockender Zwang nöthig gewesen, er war der Mann ihn auszuüben. Wie war sein ganzes Wesen unschuldig freudig gehoben schon in der Vorempfindung eines Musikvortrages von solchen Künstlern! Wie fühlte er dann im Momente des Zuhörens seine Seele gleichsam in Musik aufgelöst! Und sein Auge, über welches sonst lebenslang der Schatten der Blindheit gebreitet war, wie leuchtete es hell auf, sobald ihn die Sonne der Musik erwärmte! Die volle schöne Innerlichkeit dieser Natur trat in solchen Augenblicken sichtbar hervor und hatte durch die naive Unschuld, in welche sie gekleidet war, noch einen ganz besonderen Reiz.

Der Verkehr mit diesen Künstlern war auch für seinen Verlag durchaus maassgebend, und hierdurch erhielt derselbe den bestimmten Charakter, durch welchen die junge Firma so schnell in der Geschichte des Musikhandels einen auf eigenthümliches Verdienst gegründeten Platz erhalten hat. Alles was Rieter von der Sache wusste, wünschte und erstrebte, fasste er in den Grundsatz zusammen: Nur gediegene Compositionen herausgeben! Unter den Lebenden war es vor Allen Brahms, in welchem er sein Ideal erfüllt sah, und es traf sich glücklich, dass dieser sich in dem Alter bildsamster Entwicklung befand, wo die Welt über seinen künstlerischen Werth noch sehr im Unklaren war und in Gleichgültigkeit verharrte. Da musste ihm denn ein solcher Verleger etwas mehr sein, als ein blosses Vervielfältigungsmittel; es bildete sich eine dauernde

Freundschaft, die für Brahms genugthuend und für Rieter beglückend war. Der junge Componist machte ihn auch auf manches ältere Werk aufmerksam, welches er bei seinen vielseitigen Studien schätzen gelernt hatte, aber der Welt fast unbekannt und meistens ungedruckt war. Rieter druckte davon, was sich möglich machen liess und kam durch diese Anregungen später auf zusammenhängende Ausgaben einzelner grosser Meister der Vergangenheit, denen er mit der Zeit eine wachsende Aufmerksamkeit zuwandte. Von Brahms selber konnte er das »Deutsche Requiem« herausgeben; dieses war sein höchster Genuss, wie er mir gestand und auch Jeder deutlich in seinem, aller Verstellung unfähigen Gesichte lesen konnte, wenn er auf das Werk zu sprechen kam. Genuss auch, nicht Plage, war ihm das peinlich sorgfältige Corrigiren der von ihm verlegten Musikalien, dem er sich selber unterzog, damit die Werke auch hinsichtlich der Correctheit so vollkommen wie möglich in die Welt kämen. Es war eine Arbeit der Liebe, des Enthusiasmus, die er regelmässig mit geschwächten Augen und krankhaft erregten Nerven zu bezahlen hatte, aber dennoch bei neuen Werken immer von neuem wieder aufnahm. In der würdigen Publication gediegener Tonwerke erblickte er seine Lebensaufgabe; wenn er in Folge dessen, bei seinem zarten Organismus, selbst solche Correcturen zu der ihm obliegenden Arbeit rechnete, so sei uns das ein rührender Beweis, wie ernst er es mit seiner Pflichterfüllung nahm.

Der Schwerpunkt des Verlagsgeschäftes wurde später nach Leipzig verlegt, weshalb Herr Rieter gewöhnlich den Winter in dieser Stadt verbrachte. Er fand hier durch Musik und Freunde einen Ersatz für das stiller gewordene Winterthur, fühlte sich aber regelmässig am Ende der Saison von Ueberarbeitung sehr ermattet. Mit der, einem Manne von festem Willen eignen Zähigkeit, die er bei aller körperlichen Hinfälligkeit in hohem Grade besass, wusste er seine Kräfte in den Monaten der Erholung immer wieder zu sammeln. So war auch der Sommer 1875 vergangen und im Herbst Alles, wie bisher, zur Abreise nach Leipzig bereit, als sich sein Herzleiden in einem Grade steigerte, dass der Reise entsagt werden musste. Noch bis Weihnacht lebte er seinen Arbeiten. Nach und nach musste aber das Eingehende an die Seite gelegt werden, von den Seinen in banger Befürchtung, von ihm selber in der Hoffnung auf bessere Tage, da sein ganzes Streben dem Geschäfte gewidmet war, für welches er alle seine physischen und geistigen Kräfte einsetzte. Am 25. Januar 1876 entschlief er.

Zu den letzten der in Publication begriffenen Werke, denen er noch seine Aufmerksamkeit widmen konnte, gehören die unlängst hier (s. Nr. 44) besprochenen Cantaten von Bach, welche der Leipziger Bachverein herausgiebt. Diese drei Hefte tragen die Verlagsnummern 864. 871. 873. Ich füge hier eine chronologische Uebersicht des J. Rieter-Biedermann'schen Gesammtverlages nach den Werknummern bei. Es erschienen

1—100	in den Jahren	1856—1860
101—200	- - -	1860—1862
201—300	- - -	1862—1864
301—400	- - -	1864—1865
401—500	- - -	1865—1867
501—600	- - -	1867—1868
601—700	- - -	1868—1872
701—800	- - -	1872—1875
801—900	- - -	1875—1876.

Bei dieser Aufstellung ist indess dasselbe zu bemerken, was wir in der unlängst ausgegebenen zweiten Nummer der Breitkopf und Härtel'schen Verlags-»Mittheilungen« lesen, nämlich, dass die Werknummern nicht genau die chronologische Folge der Herausgabe darstellen, weil die Nummern den Compositionen beim Beginn der Vorbereitung für die technische Herstellung zugetheilt werden, während die Publicationen sich häufig noch ziemlich lange hinaus schiebt. Diese Werke sind verzeichnet in einem gedruckten Kataloge, welcher bis jetzt schon zwei Nachträge erhalten hat. Bei Herausgabe eines neuen Gesammtkataloges wird übrigens den einzelnen Werken ihr Geburtsjahr in wünschenswerther Genauigkeit beigefügt werden.

Das Geschäft wird seit dem Heimgange des Begründers von den Kindern desselben, dem Sohne und Schwiegersohne nebst einem bewährten Mitarbeiter, gemeinschaftlich fortgeführt. Eine neue Lage ist damit geschaffen und bisher ungekannte Schwierigkeiten werden ohne Zweifel auftauchen — Krisen die schon so Manches schnell wieder zerstört haben, was ein einzelner ausgezeichneter Mann aufbaute. Aber ein Werk, welches so gesinnungsvoll und so sehr aus Einem Gusse geschaffen ist, wie das unseres verewigten Freundes, ein Werk, dem all die Liebe, der Eifer, die Thatkraft einer herrlichen Menschennatur gewidmet war: ein solches Werk kann eben im Hinblick auf diesen Anfang selbst schwere Krisen verhältnissmässig leicht überwinden, weil durch dieses Fundament eine festhaltende Gemeinsamkeit gegeben ist.

Das Erscheinen dieser Zeitung seit der Zeit, wo dieselbe von der Firma Breitkopf und Härtel aufgegeben wurde, ist wesentlich des sel. Rieter's Werk, und wer den Fortbestand des Blattes gern sieht, der schuldet ihm allein den Dank dafür. Die rücksichtsvolle, unverändert freundschaftliche Behandlung müssen Alle erfahren haben, welche in dieser oder einer anderen Angelegenheit mit ihm in nähere Berührung gekommen sind. Er war arglos wie ein Kind und äusserst zartfühlend. Alle Dinge wog er mit seinem unendlich guten Herzen; der berechnende Verstand war ihm nur ein Nothbehelf, obwohl er als welterfahrener Mann sich dessen sehr gut zu bedienen wusste. Es lag in seiner rücksichtsvollen, kindlich bescheidenen und doch hartnäckig eine Sache festhaltenden Art eine grosse bestimmende Macht, wie ich solches selber mehrfach und niemals lebhafter als bei der letzten Redactionsänderung dieser Zeitung erfahren habe. Was nicht entfernt in meinen Gedanken lag und kein Anderer mir eingeredet haben würde, die abermalige Uebernahme der Leitung dieses Blattes, das erreichte sein freundlicher, trotz aller abschlägigen Antworten immer auf's neue kund gegebener Wunsch. Man war aber auch, wenn man selber nur Treue mit Treue vergalt, so völlig sicher bei ihm, dass selbst der lebhafteste geschäftliche Verkehr niemals wirkliche Disharmonien hervorrufen werde und dass er weit mehr geneigt war, Nachsicht zu üben, als für sich in Anspruch zu nehmen. Sein Andenken hat sich uns tief eingeprägt. *Chr.*

Hoffmann von Fallersleben's Verzeichniss

musikalischer Compositionen zu seinen Liedern.

(Mitgetheilt von E. Mille.)

(Schluss.)

Wie war so schön doch Wald und Feld! 1843.
Graben-Hoffmann Op. 60, auch in: Die singende Kinderwelt von G.-H. S. 17.
Mendelssohn-Bartholdy Op. 63. 2st.

Wie wir als Knaben uns doch neckten. 1843.
H. Oberhoffer in: Die Sängerhalle 1862. Nr. 12. S. 96. 4st.

Wieder ist es lange zehn. 1819.
F. A. Reissiger Op. 18.
Georg Vierling Op. 20. 2st.
Caroline Wiseneder.

Willkommen heut' und immer. 1857.
Schletterer in: Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 2. 4st.

Winter, ade! 1835.
Franz Abt Op. 250. mist.
H. Diederichsen: Jugendfreund, 1. Heft Nr. 28.

A. E. Grell Op. 28.
J. W. Krocker in: Die singende Jugend von Hampel Nr. 20. 3stimmig.
V. Lachner in Selmar Müller's Liederbuch für Mädchenschulen. 3. Heft Nr. 60. 2st.
W. Meves: Jugendlieder. 1. Sammlung Nr. 20. 2st.
C. Stiehl Op. 3. 2st.

Wipp wipp wipp Fischlein. 1847.
Graben-Hoffmann Op. 36.
Wilh. Taubert Op. 162, für gem. Chor.

Wir armen Spittelleute. 1827.
L. Erk: Volksklänge Nr. 90. 4st.
F. Hier. Truhn Op. 80.

Wir bau'n und bestellen das edelste Feld.
Franz Liszt 4st.

Wir bringen einen Maien hier. 1842.
J. W. Kröcker in: Die singende Jugend von Hampel Nr. 32. 2stimmig.
F. Lachner 3st. Op. 80 und 4st. Op. 77.

Wir kommen daher geschritten. 1859.
E. Richter in: Die vier Jahreszeiten von H. v. F. S. 63. 2st.

Wir Libellen. 1842.
Franz Lachner Op. 116.
E. Richter in H. v. F. 50 Kinderliedern Nr. 19.

Wir preußischen Husaren sind flink bei der Hand. 1841.
H. v. F.: Soldatenleben (Berlin 1852) Nr. 10.
E. Richter Op. 22. 4st.

Wir preußischen Jäger sind wohlgemuth. 1825.
H. v. F.: Soldatenleben (Berlin 1852) Nr. 5.

Wir sind nicht Mumien. 1841.
Franz Liszt 4st.

Wir spazieren auf der trügerischen Fluth. 1828.
E. Richter Op. 14. 4st.

Wir wandern über Berg und Thal. 1851.
Heinrich Esser Op. 41. 2st.
Joachim Raff Op. 114. 2st.

Wir wollen die Braut begraben. 1825.
Ferd. Hiller Op. 27. 4st.

Wir wollen die Todtenfeier begehen. 1826.
Ernst Pauer Op. 24.
Carl Riedel (Leipzig, Wartig) 4st.

Wo ich gehe, wo ich stehe. 1836.
Ferd. Gumbert Op. 6.
Carl Malys Op. 16.

Wo im veilchenblauen Scheine. 1819.
F. Hier. Truhn Op. 22.

Wo ist mein Lieb geblieben. 1852.
Heinrich Esser Op. 50.

Wo wirst du denn den Winter bleiben? 1842.
Ferd. Gumbert Op. 15.
Wilh. Taubert Op. 118.

Wol ist sie schön, die Welt in ihrer Pracht. 1836
C. Jos. Brambach Op. 2. 2st.
Carl Perfall (Leipzig, Breitkopf und Härtel) 4st.

Zeisig, mein Zeisig. 1844.
Graben-Hoffmann Op. 60, auch in: Die singende Kinderwelt von G.-H. S. 52.

Zicklein, was klagest du? 1846.
Graben-Hoffmann Op. 60, auch in: Die singende Kinderwelt von G.-H. S. 54.

Zu guten Liedern guter Wein. 1828.
L. Lenz Op. 41. 4st.
Th. Täglichsbeck Op. 18. 4st

Zu Rosse geschwind! 1846.
Marie Nathusius in H. v. F. 40 Kinderliedern Nr. 18. —: Hundert Lieder Nr. 69.

Zuck zuck Reiterlein! 1827.
D. Elster: Kindheit Nr. 9.
Moritz Ernemann Op. 19.
J. W. Krocker in: Die singende Jugend von Conr. Hampel Nr. 30. 2st.
Lorenz Lehmann Op. 10.
C. G. Reissiger Op. 160.
H. M. Schletterer in: Der jugendliche Sängerchor von Sattler, 1. Abth. Nr. 1.
W. Taubert Op. 58.
Julius Weiss Op. 48. Heft 2.

Zum Reigen herbei! 1835.
Ludw. Deppe Op. 3. 4st.
F. J. Fischer in Selmar Müller's Liederbuch für Mädchenschulen, 3. Heft Nr. 18.
Robert Franz Op. 1.
C. J. Hampel: Die singende Jugend Nr. 40. 2st.
J. W. Kalliwoda Op. 99. 4st.
E. Richter in H. v. F. 50 Kinderliedern Nr. 12.
Carl Schnabel in Klauer's Jugendklängen Nr. 73.

Zur Fastnachtzeit, zur Fastnachtzeit. 1829.
J. W. Kalliwoda Op. 114. 4st.
H. Marschner Op. 85. 4st.

Zur Freude will sich nicht gestalten. 1830.
J. Schladebach Op. 8.
Georg Vierling Op. 21.

Zwar es fehlet mir die Kette. 1824.
Im. Sauermann Op. 1.

Zwei deutsche Stämm' im Norden. 1845.
F. Abt in Täglichsbeck's Germania Nr. 234. 4st.

Zwischen Blumen schlaf ich. 1835.
C. Banck Op. 29.

Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald. 1824.
H. Behrens in: (J. Freudenthal) Lieder für das deutsche Volk, 2. Heft (Braunschweig, Oehme und Müller 1848) Nr. 5, und 4st. in Methfessel's Lieder- u. Commersbuch, 5. Aufl. Nr. 26.
C. B. Bischoff Op. 2, und in Täglichsbeck's Liederhalle, 3. Abth. 1. Bd. S. 184. 4st.
J. Dürrner im Orpheus, 11. Bd. Nr. 26. S. 30. 4st.
G. W. Fink: Musikalischer Hausschatz Nr. 734.
F. A. Gelbcke Op. 1.
Gustav Hasse Op. 11.
H. v. F.: Volksgesangbuch (Leipzig 1848) Nr. 178, und 4st. in Erk's Volksliedern für Männerstimmen, 1. Heft Nr. 6 und daraus in W. Greef's Männerliedern, 6. Heft Nr. 8. — Rheinleben (Neuwied 1865) Nr. 22. 4st. — H. v. F. Vaterlandslieder 1870 Nr. 8. 4st.
Bernh. Kothe in Joh. Fr. Kayser's Zeitung für Gesangvereine und Liedertafeln, 1. Jahrg. (Hamburg 1857) S. 120. 4st.
L. Lenz Op. 29.
A. Methfessel: Guirlanden Nr. 22.
Georg Müller Nr. 28.
H. T. Petschke Op. 10. 4st.
C. G. Reissiger Op. 176. 4st.
Angelo Reissland (Hamburg, Schiervater) 4st.
C. F. Rothe: Deutscher Liederkranz 1846. S. 19.
F. Schneider Op. 100. 4st.
C. Schrey im Orpheus, 10. Bd. Nr. 64. 4st.
C. T. Seiffert Op. 15 (Stuttgart, Allg. Musikhandlung). 4st.
Julius Stern (Berlin, Bote und Bock) und 4st. Op. 12, auch in Täglichsbeck's Germania Nr. 5.
Th. Täglichsbeck Op. 18. 4st.
F. Hier. Truhn Op. 22.

Schlusswort.

Mit diesem allbekannten herrlichen Gesellschaftsliede schliesst ein Verzeichniss, dessen Werth man nicht unterschätzen möge. Es ist das einzige seiner Art, welches wir von Dichters Hand besitzen. Und es erklärt sich wohl, wie gerade Hoffmann dazu kam, ein solches anzulegen. Er sang nur Lieder und sang sie in Worten und Strophen, welche seinem Volke seit Jahrhunderten vertraut waren. In ihm fand das alte deutsche Lied — oder das, was man sich gewöhnt hat Volkslied zu nennen — einen Nachdichter von solcher Kraft, dass es dadurch wieder zu neuem Leben erwacht schien; aber lange Zeit war er der einzige, der solches vermochte, bis er nun in Victor Scheffel einen Genossen erhalten hat. Seine ganze Seele lebte in diesem Liederkreise, so dass sie völlig davon erfüllt wurde und

alle ihre dichterischen Fähigkeiten diesem einen Gegenstande opferte. Nun ist aber das alte Lied und der alte Ton eins und dasselbe, sie sind nicht zu trennen. Wer in diesen Weisen dichtet, der hört gleichsam auch die Musik, die längst verklungene, und lauscht nun auf alles, was neu zu ihnen ertönt, wie auf ein Product welches ihm gehört und mit seinem Liede verwachsen ist. Den meisten Dichtern (nennen wir beispielsweise Geibel) wäre es nicht möglich, ein derartiges Verzeichniss von Compositionen ihrer Lieder zu Stande zu bringen: sie würden nicht die Geduld, nicht das Ohr haben, so anhaltend auf die Musik zu hören: sie sind völlig zufrieden, wenn die Gedichte durch Cotta goldschnittlich auf den Markt gebracht werden. Sehr werthvoll würde es sein, wenn Hoffmann auf Grund seines Verzeichnisses selber das Ergebniss gezogen und diejenigen Ausdrucksweisen bezeichnet hätte, welche in den gelieferten Compositionen vorzugsweise zur Geltung gekommen sind und welche nach seiner Empfindung darin hauptsächlich zur Geltung kommen müssten. Vielleicht übersah er das Resultat nicht völlig, denn ihm wird es (mit wenigen Ausnahmen) wohl nicht anders ergangen sein als Heine, der klagt, dass die Musiker seine Texte plünderten und ihm nicht einmal aus Höflichkeit die gedruckte Composition zuschickten. Aber was Hoffmann's musikalischer Wille war, können wir aus der Art, wie er selber Melodien erfand oder bekannte Weisen unterlegte, ganz deutlich ersehen. Es war ihm sicherlich nicht unangenehm, wenn auch die vornehmeren, weit über Deutschlands Grenzen hinaus bekannten Tonsetzer seine Verse in Musik brachten; aber ein Königreich bot er gewiss nicht für einen solchen vornehm klingenden Kunstsatz, wohl aber unter Umständen für eine jener einfachen Grundmelodien, die wie ein sprudelnder Quell noch so unscheinbar sein und sich zu Zeiten sogar ganz im Boden verlieren mögen, aber doch in gleichsam ewiger Kraft immer wieder hervor brechen. Seine ganze Natur war auf diese gesund ursprüngliche Einfachheit gestellt; so war sein Empfinden und so seine Sprache, die in ihrer wohllautenden Natürlichkeit das höchste Lob verdient. Ein solches Lob wird die Nation den Erzeugnissen dieser kerndeutschen Natur sicherlich auch dadurch ertheilen, dass sie dieselben dauernd als ihr Eigenthum aufnimmt. *Chr.*

Berichte.

Barmen, 16. December.

In unserem dritten Abonnementconcert am 8. Decbr., unter Leitung des Herrn Musikdirectors Anton Krause, lernten wir eine Sopranistin kennen, die mit Fug und Recht allen Concertinstituten zu empfehlen ist: Frl. Johanna Levier von Rotterdam. Im Vortrage von Liedern von Reinecke, Brahms und Mendelssohn, sowie der Arien »Nun beut die Flur« aus der »Schöpfung« und der Prinzessin-Arie aus »Jean de Paris« von Boieldieu erwies sich diese Dame als eine Sängerin nicht nur von grosser technischer Begabung, sondern auch von warm empfundener Vortragsweise; ihre Coloraturen sind von einer Reinheit und Sicherheit, wie sie selten zu finden ist. Frl. Levier ist eine Schülerin von Stockhausen und hat in den letzten zwei Jahren in England durch ihre Liedervorträge und bei Oratorien-Aufführungen von sich reden gemacht. Ein in demselben Concert zu Gehör gebrachtes älteres Werk von Brahms »*Ave Maria* für Frauenchor und Orchester« hatte sich nicht des Beifalls zu erfreuen, dessen die späteren Chorwerke dieses Meisters, namentlich das Requiem, überall sicher sind. Neben den Vorträgen von Fräulein Levier lag der Schwerpunkt des Concerts in den Orchestersachen. Wir hörten Beethoven's Ouvertüre Op. 124, die von Reinecke herausgegebene Balletmusik aus »Paris und Helena« von Gluck, ein hübsch gearbeitetes und auch sonst nicht uninteressantes Scherzo von Goldmark, und zum Schluss die C dur-Symphonie von Schumann. Die besonderen Schwierigkeiten des letzteren Werkes, namentlich im Scherzo, erfordern unermüdliche Proben, denen sich Anton Krause und seine Musiker mit grossem Eifer unterzogen hatten. Der Erfolg war für hiesige Verhältnisse glänzend. — Im Frühjahr wird, zur Feier des 50jährigen Jubiläums unseres städtischen Singvereins, Bach's H moll-Messe zur Aufführung kommen.

Leipzig, 18. December.

Die erste dieswinterliche Aufführung des Bachvereines brachte unter dem Vereinsdirigenten Herrn Heinrich von Herzogenberg folgende Werke: Trauer-Ode, Concert für zwei Claviere und Pedal und Messe in F-dur von J. S. Bach. Der Trauerode war eine Umdichtung des alten Gottsched'schen Textes von W. Rust zu Grunde gelegt. Bedeutendes bietet auch die Messe, für deren Bekanntschaft wir dem Vereine dankbar sein müssen, der sich der Vorbereitung dieser Werke mit gewohnter Gewissenhaftigkeit unterzogen hatte, wenn auch nicht Alles so den Eindruck allgemeiner Inspirirtheit machte wie in den früheren Aufführungen des genannten Vereines. — Viel Glück hatte der Musikverein Euterpe in seinem fünften Concert, Dienstag den 12. December, in welchem von grösseren Werken das Concert in G-moll für Streichorchester, zwei obligate Violinen und obligates Violoncell von G. F. Händel, die Symphonie Nr. 5 in E-dur »Lenore« von Joachim Raff und die Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von L. van Beethoven in schöner Abrundung zu Gehör kamen. Zwischen diesen Orchesternummern sangen zuerst Herr und Frau Lissmann das Duett des Judah und der Noëmi aus der Oper »Die Makkabäer« von Anton Rubinstein; sodann trug Frau Lissmann-Gutzschbach noch allein drei Lieder: »Nussbaum« von R. Schumann, »Glück« von W. Taubert und »Frühlingsblumen« von C. Reinecke vor, bei welcher Gelegenheit sie aus der ihr entgegengebrachten herzlichen Begrüssung aufs Neue erkennen konnte, dass sie fort und fort der Liebling des Publikums geblieben ist. Die liebenswürdige Sängerin betheiligte sich auch in der »Phantasie«, wo ihr noch die Damen Frl. Grosse und Bockstöver, ferner die Herren Lissmann, Mossdorf und Siegert, sowie der Chorgesangverein zur Seite standen, während Herr Kapellmeister Treiber die Clavierpartie und an dessen Statt Herr Dr. Stade die Direction übernommen hatte.

Das zehnte Gewandhausconcert am 14. December führte uns in den Herren Schlosser, Hofopernsänger aus München (Tenor), und Louis Brassin aus Brüssel (Pianoforte) zwei Gäste zu, von denen der erstere dem Leipziger Publikum noch fremd war. Derselbe introducirte sich aber gleich mit der ersten Arie »Gefesselt steht der breite See« aus den Jahreszeiten von Joseph Haydn in sehr vortheilhafter Weise hier und wusste auch in den beiden Liedvorträgen (»Der Hidalgo« und »Ich wand're nicht« von R. Schumann) die anfangs hervorgerufene günstige Meinung über seine künstlerische Tüchtigkeit aufrecht zu erhalten. Herr Brassin stand hier noch von früher her in gutem Andenken und wusste sich durch sein letztes Auftreten ein solches auch für die Folge zu sichern, obgleich er mit den zum Vortrag gebrachten Pièçen: Concert für Pianoforte von Eduard Grieg, Barcarolle von Brassin und Rhapsodie hongroise Nr. 6 von Franz Liszt dem Geschmacke des Publikums nicht durchgehends entsprochen zu haben schien. Das Concert beschloss die Symphonie Nr. 4 B-dur von L. van Beethoven, deren Vorführung eine Glanzleistung des Orchesters war. — Endlich haben wir noch der vierten und letzten Kammermusikunterhaltung (1. Cyklus) im Saale des Gewandhauses zu gedenken, welche gleichfalls in jeder Hinsicht ausgezeichnet war und eine grössere Anzahl von Musikern ins Treffen führte, als sonst in den Quartettunterhaltungen vor dem Publikum zu erscheinen pflegen und an deren Spitze Herr Concertmeister Schradieck fungirte. Das Programm nannte: Quartett für Streichinstrumente (A-moll) von Schubert, Sonate für Pianoforte und Violine (Op. 47) von Beethoven und Octett für Streichinstrumente (Op. 20) von F. Mendelssohn-Bartholdy. Zu unserer Freude mussten wir erkennen, dass Herr Concertmeister Schradieck unsere in diesem Blatte vielfach gemachten tadelnden Bemerkungen über die unschönen Angewohnheiten in seinem Spiel, wie z. B. das öftere Rutschen von einem Tone zum andern, das Drücken auf einzelnen Tönen u. dgl. nicht unbeachtet gelassen hat, denn was er an dem in Rede stehenden Abend gab, war gänzlich frei von jenen Manieren und stellte sich durchgängig als künstlerische Aeusserung eines geläuterten Geschmackes dar. Mit besonderer Feinheit wurde das Quartett von Schubert und das Scherzo in Mendelssohn's Octett gespielt, sodass letzteres auf lebhaftes Begehren sogar wiederholt werden musste. An der Ausführung des Octetts waren ausser den vier Quartettisten, Concertmeister Schradieck, Haubold, Thümer und Schröder, noch die Herren Meisel, Bolland, Lenkau und Pester betheiligt. Um die Wiedergabe der Kreutzer-Sonate machte sich neben Herrn Schradieck noch Herr Kapellmeister Reinecke (Pianoforte) verdient.

Schluss des elften Jahrganges.



ANZEIGER.

[230] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Altdeutsches Liederbuch.

Volkslieder der Deutschen

nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert.

Gesammelt und erläutert von **Franz M. Böhme.**

LXXII u. 832 Seiten. 1877. Gr. 8. In Pappband. n. M. 20.

Inhalt: Einleitung: Allgemeines über Text und Musik der Volkslieder. — Das altdeutsche Liederbuch Nr. 1—660. — Berichtigungen und Zusätze. — Quellenverzeichniss. — Versmassverzeichniss. — Verzeichniss geistlicher Umdichtungen. — Sachregister. — Register der Lieder und Melodien.

In dieser Auswahl von 660 Liedertexten mit ihren Melodien, beides aus den Quellen, tritt zum erstenmal nach Wort und Weise vereint das mittelalterliche Volkslied bis zu Anfang des 30jährigen Krieges vor die Oeffentlichkeit. Es soll die Arbeit, nach 15 Jahren mühsamer Vorbereitung zu Stande gekommen, ein Beitrag für die Literatur- und Sittengeschichte, vor allen aber für die arg vernachlässigte Musikgeschichte der Deutschen sein. Zu den anerkannt trefflichen Textsammlungen von L. Uhland und Ph. Wackernagel kann es zugleich als ergänzendes Melodienbuch dienen.

---

[231] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Nachklänge.

Werthvolle ältere und neuere

Instrumentalsätze

für das

Pianoforte

bearbeitet

zum Unterricht wie zum Vortrag

von

Dr. Ludwig Stark,

Professor am Conservatorium zu Stuttgart.

Nr. 1. **Bach, Joh. Seb.,** Choralvorspiel »Wachet auf« . . M. —. 80.
Nr. 2. **Beethoven, L. van,** Adagio ma non troppo e molto cantabile aus dem Streichquartett in Esdur Op. 127 . M. 1. 50.
Nr. 3. **Cherubini, L.,** Erster und zweiter Satz aus dem Streichquartett Nr. 1 in Esdur . . . . M. 3. —.
Nr. 4. —— Dritter und vierter Satz aus dem Streichquartett Nr. 1 in Esdur . . . . M. 1. 80.
Nr. 5. **Grimm, Jul. O.,** Zweiter und dritter Satz aus der Suite in Canonform für 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass (Orchester) Op. 10 . . . . M. 1. —.
Nr. 6. —— Zweiter und dritter Satz aus der zweiten Suite in Canonform für Orchester. Op. 16. . . . . . . M. 1. —.
Nr. 7. —— Trauermarsch und Finale aus der Sinfonie für grosses Orchester. Op. 19 . . . . M. 2. 30.
Nr. 8. **Krebs, Joh. Ludw.,** Grosse Fantasie und Fuge für die Orgel M. 2. 30.
Nr. 9. **Schubert, Franz,** Zweiter und dritter Satz aus dem Streichquartett in Bdur. Op. 168 . . . . M. 1. 50.

---

[232] **Ein completes und vollständig neues Exemplar der**

Sämmtlichen Werke

Beethoven's

(Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe)

ist durch uns zu verkaufen für

350 Mark.

Berlin. **Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlg, Französische Str. 23.**

---

[233]

S. de Lange:

Im Verlage von *F. E. C. Leuckart* in Leipzig ist soeben erschienen und durch jede Musikalienhandlung zu beziehen:

Trio in G-dur

für

Pianoforte, Violine und Violoncello

von

S. de Lange.

Op. 21. Preis 10 M.

Früher erschienen:

S. de Lange, Op. 7. **Märchenbilder.** Clavierstücke. 2 Hefte à M. 3,00.
S. de Lange, Op. 15. **Quartett** (Nr. 1 in E-moll) für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Repertoirstück des Florentiner Quartett-Vereins von Jean Becker.
A. In Stimmen . . . . M. 4,50.
B. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von F. Gustav Jansen . . . . M. 4,50.
S. de Lange, Op. 18. **Quartett** (Nr. 2 in C-dur) für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Preisgekrönt von der Königl. Belgischen Akademie der schönen Künste.
A. Partitur in 8°. Geheftet . . . . M. 4,00.
B. Stimmen . . . . M. 4,50.
C. Für Pianoforte zu vier Händen . . . . . . M. 5,00.

---

[234] Im Verlage von **Julius Hainauer,** Hofmusikhandlung S. M. des Königs von Preussen, in Breslau ist soeben erschienen:

Musik zu Goethe's Faust

Theil 1 und 2 nach der O. Devrient'schen Bearbeitung componirt und Ihrer Majestät Kaiserin **Augusta** in tiefster Ehrfurcht gewidmet von

Eduard Lassen.

Klavierauszug: { Theil I . . . . 9 M. n. / Theil II . . . . 9 M. n.

Hieraus einzeln:

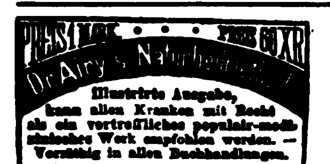
„Der Schäfer putzte sich zum Tanz“

Gesangwalzer aus der Musik zu Goethe's Faust

von **Eduard Lassen.**

(In vorläufig sechs verschiedenen Ausgaben.)

A. Für **Pianoforte zu 2 Händen** . . . . . . M. 1. —.
B. Für **Pianoforte zu 4 Händen** . . . . . . M. 1. —.
C. Für **Pianoforte und Violine** . . . . . . M. 1. 25.
D. Für **Sopran und Pianoforte** . . . . . . M. 1. —.
E. Für **Tenor und Pianoforte** . . . . . . M. 1. —.
F. Für **Orchester** { Partitur . . . . M. 1. —. / Orchesterstimmen . . . . M. 4. —.



In Richter's Verlagsanstalt, Leipzig, erschien:

Germanische Göttersage

von

[235] **E. Bratuscheck,**

(Prof. an der Universität Giessen).

Preis feingeb. 4 M.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**


EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 043 919 976

